شهريـات

بقلم
رئيس التحرير

١ ـ نجيب محفوظ و «نوبل»

هل بدأوا ينصفون الابداع العربي في عالم الأدب؟ كنا دائماً نشكو الظلم والإهمال، لاعتقادنا بأن في الأدباء العرب مبدعين لا يقلون أهمية عن كثيرين ممن منحوا الجائزة.

ها نحن إذن نفرض حضورنا. لقد فتح الباب أمامنا، وستظهر وجوه عربية أخرى قدمت وتقدم للتراث العالمي إسهامات كبيرة تزيد في غناه الحضاري. ونجيب محفوظ الذي كان في إنتاجه الروائي ضمير الشعب المصري يستحق أن يقود قافلة كبيرة تضم ضمائر سائر الشعوب العربية: أدونيس ومحمود درويش وعبدالرحمن منيف وحنا مينا وجبرا إبراهيم جبرا والطاهر وطار ويوسف إدريس وعبدالوهاب البياتي ونزار قباني وسواهم.

لا يمكن أن تظل هذه الأمة التي حملت مشعل حضارة عظيمة ـ أن تظل مغيبة مهما تراكمت عليها المؤامرات. إن النور هو قدرها.

٢ ـ هويتنا القومية

في الملتقى الأول للإبداع الأدبي والفني الذي أقامه المجلس القومي للثقافة العربية في أكادير (بالمغرب) من ٢١ إلى ٢٥ تشرين الأول، ألقيت الكلمة التالية:

اسمحوا لي في هذه الجلسة أن أشذَّ عن موضوع الأدب القصصي والروائيّ المطروح، وألاّ أناقش الإبداع العربيّ فيه، وألاّ أقدِّم شهادتي كقصّاص أو روائي...

ولكنني لن أخرج عن الموضوع الأساسيّ لهذا الملتقى الهام، لأقول كلمة عن الهويّة القومية، بل لأرسل صرخة استغاثة تقول بأن الهُوِيَّة القومي في وطني لبنان هي على شفا الهُوّة والهاوية!

إن لبنان العربي الذي حمل مشعل الفكر القوميّ، ودافع طويلاً عن العروبة، واحتضن القضية المركزية الكبرى، قضية فلسطين، يوشك أن يفقد هويته العربية...

وليس ذلك فقط بسبب المؤامرة الإسرائيلية التي بلغت ذروتها بعد اتفاقية كامب ديفيد، هذه الإتفاقية التي أطلقت يد إسرائيل في تخريب لبنان، بل كذلك بسبب الصراعات العربية على أرض وطني الصغير!

ونحن المثقفين اللبنانيين العرب الذين استوحينا أسباب نضالنا من الفكر القوميّ نجدنا اليوم يحاولون أن يدمروا نضالنا ويحبطوا جهودنا ويضعفوا أشواقنا إلى الحرية والوحدة!

ولكن ليس أمامنا، أيها الأصدقاء المبدعون من أرجاء

الوطن العربيّ كله، ليس أمامنا إلاّ أن نواصل النضال ونضاعف الجهود لإنقاذ العروبة والدفاع عن الحرية، لأننا نؤمن إيماناً راسخاً بأن لبنان، من غير عروبة ولا حرية، بلد لا قيمة له، بلد مآله إلى الزوال.

وبقاء لبنان على عروبته، واسترداده لحرّيته، سيكونان من أجل العرب جميعاً، ومن أجل المثقفين العرب على وجه الخصوص.

ولكننا بحاجة إليكم، أيها الأصدقاء، في هذه المعركة المصيرية!

فارفعوا أصواتكم وآشرعوا أقلامكم، واذكروا أيها الأخوة المبدعون أننا كنّا دائماً ندافع عنكم يوم كانت حرّياتكم تُمسّ أو تُضام، لا منّةً ولا تفضّلًا، بل إيماناً بأن معركتنا من أجل العروبة والحرية والتقدم معركة واحدة، ونضالنا ضدّ القمع والإرهاب وقوى الظلام، هذا النضال الذي دفعنا فيه عدداً من الشهداء لن يكون حسين مروة وحسن حمدان وصبحي الصالح آخر من يسقطون منهم في الميدان، هو نضال مشترك.

فهل تسمعون صرخة الاستغاثة هذه، يا أصدقاء الكلمة؟
اللهم قد بلّغت!

سهيل إدريس

إلى الأصدقاء الأدباء

بدأ الدكتور سهيل إدريس كتابة سيرته الذاتية ومذكراته الأدبية التي ستنشر تباعاً في «الآداب» ابتداء من العدد الأول (يناير ـ كانون الثاني ١٩٨٩).

وبهذه المناسبة، يرجو رئيس تحرير «الآداب» من أصدقائه الأدباء في أرجاء الوطن العربي أن يوافوه بصور من رسائله إليهم، إذا كانوا ما يزالون محتفظين بها، هذه الرسائل التي احترق قسم كبير من أصولها مع مكتبته الخاصّة التي أصيبت بقذيفة حارقة أثناء الاجتياح الاسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢.

إن هذه الرسائل ستكون ذات فائدة كبيرة لهذه المذكرات.

المؤتمر السادس عشر
للأدباء والكتاب العرب

عُقِد في طرابلس بالجماهيرية العربية الليبية المؤتمر السادس عشر للأدباء والكتّاب العَرب من ٢ إلى ٦ تشرين الأول (أكتوبر) الماضي. وقد حضرت المؤتمر وفود من البلدان العربية وشارك أعضاؤها في الأبحاث المطروحة ومناقشتها ودارت محاور المؤتمر على الموضوعات التالية:

- حرية الفكر ومظاهر القمع في المجتمع العربي.
- الأدب العربي في مواجهة القمع.
- التجديد في الكتابة العربية.
- الانتفاضة الفلسطينية والإبداع.
- أي ثقافة نريد.

وتنشر «الآداب» في هذا العدد بعض البحوث المقدّمة للمؤتمر.

البيان السياسي

وقد أصدر المؤتمر البيان السياسي التالي:

للفترة من الثاني والخامس من شهر أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨٨ م عقد بطرابلس أرض الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى المؤتمر السادس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب تحت رعاية قائد ثورة الفاتح من سبتمبر العقيد معمر القذافي تحت شعار «الثقافة والحرية في الوطن العربي» وفق المحاور المحددة من قبل المكتب الدائم في اجتماعه المنعقد بتاريخ ١٩٨٨/٥/٢٩ م.

وقد تدارس المؤتمر علاوة على ما سبق ذكره الوضع السياسي في الوطن العربي، فتوقف أمام الايجابيات المتصاعدة في النضال القومي العربي وأمام التحديات والأخطار الكبيرة التي ماتزال تواجه وتهدد الوطن العربي. فيما ما يزال الوطن العربي مهدداً باستمرار التجزئة واستمرار الاحتلال الصهيوني لفلسطين وأجزاء من لبنان وسوريا في الوقت الذي تؤكد فيه الأمة العربية تمسكها بتطهير الأرض العربية من الاحتلال الصهيوني لفلسطين وجنوب لبنان ومرتفعات الجولان وتحقيق الوحدة العربية، يواصل شعبنا بفلسطين انتفاضته الوطنية وبتمسكه بأهدافه في التحرير والاستقلال ويواصل شعبنا في لبنان نضاله من أجل تحرير أرضه من الاحتلال الصهيوني ويتصدى لمؤامرات التقسيم والتدمير، ويتمسك بوحدة وطنه أرضاً وشعباً ومؤسسات ويتمكن شعبنا بالعراق بتضحياته وصبوره وبعد حرب دامت ثماني سنوات من فرضه وقف إطلاق النار وفتح باب السلام العادل والدائم والشامل بذات الصورة يشهد مغرب الوطن العربي جهوداً توحيدية خيره ومبشره ويواصل شعبنا

بالجماهيرية تقدمه وبناء تجربته الجماهيرية ويعيش أجواء الحرية بعد مبادرة قائد الثورة بهدم السجون وتحرير السجناء وإلغاء جميع القيود على تنقل المواطن العربي، وإقرار الوثيقة الكبرى لحقوق الإنسان من قبل المؤتمرات الشعبية.

أمام هذه الأوضاع العربية يشعر الأدباء والكتّاب العرب بثقة أكبر في مستقبل عربي أفضل، ويدركون الأهمية المتزايدة لدورهم القومي المحرض على التحرير والوحدة العربية، ودورهم في التصدي الشجاع لمختلف أشكال القمع الذي ما زال يسود مناطق من الوطن العربي. إن المؤتمر يعلن تمسكه بالحريات الأساسية للمواطن العربي ودفاعه عنها، كما يعلن استمرار إيمانه وتمسكه بحرية الكتاب العربي ويجدد التزام الاتحاد العام للكتّاب والأدباء العرب بالدفاع عن الكتّاب الذين يتعرضون لحملات الاعتقال والقمع والمحاربة في لقمة العيش، والمنع من السفر والكتابة وحقوق التنظيمات النقابية.

وإذ تكمل الانتفاضة الفلسطينية شهرها العاشر.. وتثبت باستمرارها وشمولها ووحدة أهدافها وانخراط كل أبناء شعب فلسطين العربي في صفوفها وتشكل مرحلة جديدة في النضال الوطني الفلسطيني ونقلة نوعية في هذا النضال المبدئي الملتزم بتحرير كامل التراب الوطني الفلسطيني. ولم يكن هذا النضوج ممكناً لولا تراكم الخبرة النضاليةا لشعبنا في فلسطين وثورته على مدى العقود السبعة الماضية.. ولولا الترابط العضوي بين النضال الوطني الفلسطيني والقومي العربي ولولا التضحيات المتواصلة من جماهير شعبنا. إن المؤتمر يحيى باعتزاز هذه الانتفاضة ويعلن وقوف الكتّاب والأدباء العرب معها ودعمه الكامل لأهدافها الوطنية في تحرير التراب الفلسطيني وإنجاز الإستقلال وبناء الدولة الفلسطينية بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية الممثل الشرعي الوحيد لشعب فلسطين وقائد نضاله.

كما يحيى المؤتمر باعتزاز الكتّاب الفلسطينيين وصمودهم وعطاءهم الوطني والفكري والإبداعي ويؤكد أن مواقف ونضالات هؤلاء الزملاء تضيف للتراث النضالي للكتّاب العرب تعزز فيهم الالتزام بأهداف الأمة.. واستمرار التزام الكلمة العربية بقضايا أمتها.

ويؤكد المؤتمر مساندة الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب للانتفاضة والتزامه بفعاليات ترافق هذه الانتفاضة وتدعمها ويقرر في هذا الصدد ما يلي:

أولاً : ينظم الاتحاد حملة قومية تحت عنوان «القلم لطفل الانتفاضة» يطالب فيها كافة المؤسسات الشعبية بتنظيم حملة تبرعات وإرسالها إلى أطفال الانتفاضة كبادرة دعم رمزي.

ثانياً : إصدار مجلد عن الانتفاضة وترجمته للإنجليزية والفرنسية يضم النصوص الابداعية التي كتبت حول الانتفاضة.

ثالثاً : الاحتفال قومياً وقطرياً بالذكرى السنوية الأولى للانتفاضة وبشكل يتناسب مع أهميتها النضالية.

رابعاً : إصدار عدد خاص عن الانتفاضة واستحداث باب ثابت لمتابعة تطورات الانتفاضة وصداها الأدبي عبر مجلة الكاتب العربي التي يصدرها الاتحاد العام مع نصوص مختارة عن الانتفاضة.

خامساً : يوظف الاتحاد العام والاتحادات القطرية ما لديهم من علاقات دولية من أجل حشد المساندة والتأييد والدعم الدولي لهذه الحركة النضالية.

سادساً : يتولى الاتحاد نشر مجلد تنتقى فيه النصوص العالمية المتعلقة بالانتفاضات مع شهادات عالمية للكتّاب العالميين، وذلك بالتعاون مع المؤسسات الثقافية القومية والعالمية.

وإذ يعرب المؤتمر عن ابتهاج الكتّاب والأدباء العرب بوقف إطلاق النار بين العراق وإيران وعن تفاؤلهم بأن يفضي وقف إطلاق النار إلى سلام دائم وعادل وشامل على أساس كامل بنود القرار «٥٩٨» حسب ترابطها وتسلسلها فإن المؤتمر يدرك أن معركة السلام تحتاج إلى موقف عربي موحد يسهم في تثبيت سلام يقوم على الاحترام المتبادل وحسن الجوار وعدم التدخل في الشؤون الداخلية كما يسهم في إيصال نصر العراق العسكري الذي تحقق بصمود

وتضحيات دامت ثماني سنوات إلى أهدافه الوطنية العادلة وإلى صيانة السيادة وتثبيت الحقوق القومية. . إن رسوخ السلام واستتبابه يحرر طاقات العراق ويعطي الأمة العربية ثقلاً في معركتها مع العدو الصهيوني وهو ثقل يسمح مع تصاعد الايجابيات النضالية والسياسية في الساحة العربية بإنجاز الأهداف القومية والتحريرية المنشودة.

وانطلاقاً من قناعة راسخة بأن تحقيق الوحدة العربية تتصدر قائمة الأهداف العليا للأمة العربية، فإن المؤتمر يبارك المساعي الجارية لتوحيد أقطار المغرب العربي ويدعم ما تتجه إليه هذه المساعي من اتخاذ اجراءات عملية ملموسة لتحقيق وحدة صلبة قادرة على الاستمرار وتسهم في تحقيق دولة الوحدة العربية الشاملة.

وثيقة لجنة الحريات

كما أصدر مؤتمر الأدباء الوثيقة التالية:

ليس هذا هو الجرس الأول أو الأخير الذي يقرعه الكتّاب العرب للتذكير بمسألة الحرية، فلطالما كان هذا الهم هو الهاجس الأول في كل ما صدر عن مؤتمراتهم السابقة من توصيات. . مع ذلك فإننا لا نعتقد أننا نكرر القول حين نؤكد أن مسألة الحرية ما تزال عقدة العقد في حياة العرب كتاباً كانوا أم غير كتّاب، وذلك لأن لأخطار المتصاعدة والتي توشك أن توصلنا إلى ما يشبه الدرب المسدود تجعل من قضية الحرية مسألة حياة أو موت أكثر من أي وقت مضى. . فعلى الصعيد السياسي تكرس التجزئة بين أقطار الوطن الواحد وتتعرض القضية القومية الأولى ونعني بها القضية الفلسطينية إلى خطر الاختناق، كما يهدد لبنان بتفتيته إلى دويلات طائفية متناحرة، ويغدو الاستبداد نظاماً سياسياً عادياً في معظم الأقطار العربية يمارس فيه القمع أسلوباً يومياً يتداول أخباره الناس من دون دهشة ولا استغراب كأنه قدر من الأقدار يتعودون على فظاعاته يوماً بعد يوم. . وعلى صعيد الإبداع الأدبي والفكري تتجلى هذه الصورة القاتمة في أزمة ثقافية تكاد تضيع فيها كل الأصوات الأصيلة المرشحة لدفع الأدب والفكر العربيين أن يأخذا مكانهما الطليعيين في مسيرة الحضارة الإنسانية.

لم تعد الحرية إذن مطلباً نقابياً وإنما هي حرية المجتمع العربي بأسره، وحين نطالب نحن الكتّاب العرب، بحرية الكاتب فنحن نقصد ضمناً حرية كل إنسان عربي في أن يتحرر أخيراً من هذا الكابوس المفروض عليه منذ عشرات القرون.

من هنا وقبل أن يموت كل شيء وقبل أن ينقرض ما تبقى من حياة في بذرة أمتنا العريقة يدفعنا إحساسنا العميق بالمسؤولية الكبرى إلى ضرورة أن نفتش عن أساليب أكثر جدوى وأشد فاعلية في كسر الأطواق التي تحكم الأنظمة السياسية أو التقاليد الاجتماعية خناقها حول عنق الكاتب العربي ودفع هذه الأنظمة إلى إقرار حقه هذا في الحرية مهما كانت التضحيات. إننا لا نستجدي إذن حريتنا ونؤكد على هذا الحق في التصورات وأساليب العمل التالية:

١ ـ أن نحرر أنفسنا أولاً ككتّاب ومبدعين من أية تبعية قائمة على الخوف أو الانتهازية مكرسين بذلك فعلاً استقلال الثقافي عن السياسي.

٢ ـ النضال من أجل رفع الرقابة على الفكر وحرية التعبير، وتحت أي ذريعة أو تبرير.

٣ ـ رفع الحواجز القائمة أمام تداول المطبوعات كتباً وصحفاً بين مختلف الأقطار العربية، والعمل على تأمين حرية انتقال الكاتب العربي من قطر إلى آخر توفيراً لمزيد من التواصل الثقافي والقومي.

٤ ـ تصعيد مسؤولية الدفاع عن أمن الكاتب العربي إلى أعلى درجات الاحتجاج والاستنكار عن طريق فروع الاتحادات القطرية والأمانة العامة للاتحاد وبكل الوسائل الممكنة.

٥ ـ العمل بكل ما يمكن توفيره من أسباب الدعم المادي والمعنوي للكتاب العرب داخل الأرض المحتلة ضد كل ما يتعرضون له من أنواع الاضطهاد والقمع التي يقصد منها شل حركتهم عن الإسهام في الانتفاضة الشعبية الكبرى المشتعلة هناك منذ ما يقارب العام.

٦ ـ النضال بكل الوسائل لشجب ومنع أساليب الإرهاب التي يتعرض لها الفكر والتي وصلت إلى حد التصفية

الجسدية كما حدث حين اغتيل حسين مروة ومهدي عامل وصبحي الصالح وناجي العلي.

(٧) رفض الإجراء الذي أقدمت عليه الحكومة الأردنية على رابطة الكتّاب الأردنيين وإغلاق مكاتبها باعتباره إجراء غير قانوني. . والتضامن مع رابطة الكتّاب الأردنيين والحفاظ على عضويتها في الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب وبذل الجهود الملائمة مع الأطراف المعنية بما يؤمن حرية الكاتب الأردني ويصون حقوقه النقابية.

٨ ـ تكليف فروع الاتحاد القطرية بمهمة متابعة أحداث الاضطهاد المتنوعة التي يتعرض لها أحياناً الكتّاب في كل قطر ورفع تقرير مفصل عنها إلى الأمانة العامة بهدف تعميمها على جميع المنظمات العربية والعالمية المعنية بحقوق الإنسان.

بيان حول الانتفاضة

وصدر عن المؤتمر كذلك البيان التالي عن الانتفاضة الفلسطينية:

يواصل شعب فلسطين انتفاضته الوطنية الباسلة منذ عشرة أشهر، ويفرض بهذه الانتفاضة الشاملة والمستمرة. . قضية فلسطين مجدداً على الرأي العام العالمي والأوساط السياسية الدولية. . ويجدد بهذه الانتفاضة شباب الالتزام القومي بفلسطين قضية وثورة وشعب.

إن الانتفاضة هي العنوان الراهن للثورة الفلسطينية بل هي ثورة وطنية شعبية تهدف إلى التحرير والاستقلال الوطني. . لهذا فهي حلقة مرتبطة بالنضال الوطني الفلسطيني ترتكز على العطاء الوطني الذي بدأ مطلع هذا القرن ومايزال كما أنها ترتبط بالنضال القومي للأمة العربية تؤثر فيه بشكل يجعلها الأمة مركز الإدارة العربية المقاتلة. . ونقطة استقطاب ثوري لأبناء الأمة وثوارها وقواها الوطنية والقومية التقدمية.

إن الانتفاضة وهي شهادة جدارة للفكرة الوطنية الفلسطينية المؤمن لحق شعب فلسطين في التحرير والانعتاق والاستقلال وتقرير المصير والعودة وبناء الدولة المستقلة.

لقد أثبت شعب فلسطين قدرته الفذة على ابتكار أشياء نضالية قادرة على خلخلة الكيان الصهيوني وهزيمة نظريته العسكرية والأمنية، وإسقاط فكرته العنصرية. فالترسانة العسكرية الصهيونية تقف عاجزة رغم فاشيتها المفضوحة، ورغم لجوئها إلى القتل المتعمد والاعتقال الجماعي وتحطيم العظام والإجهاض ودفن الفلسطينيين أحياء وحرقهم وأصابتهم بالغازات السامة والخانقة وبالرصاصات القاتلة والبلاستيكية والمطاطية كما أثبت شعب فلسطين احتراماً وطنياً عالمياً خاصاً، وابتكر وسائله النضالية فحول الحجارة إلى سلاح واستخدم كل الوسائل البسيطة في مواجهة الاحتلال والمستوطنين وتمكن من إدامة الانتفاضة وحقق شموليتها وفرض وحدته على العدو وأدواته. . كما فرض قضيته على الدنيا وانتزع الاهتمام وفتح باب الخلاص.

إن شعب فلسطين داخل فلسطين المحتلة وخارجها يخوض الآن معركة الخلاص النهائي مسلحاً بوحدة الشعب والقيادة ووحدة الهدف وهذا يفرض على الأمة العربية أنظمة وجماهير مهمات الدعم العلمي والمادي والسياسي، فشعب فلسطين يحتاج إلى كل شيء وعلى الأمة العربية أن تستجيب بأقصى ما تستطيع وعليها أن تبادر بامداد الجهد اليومي للانتفاضة بالرجال والمال، بالرغيف والعلم والدواء وهذا ممكن من الجميع في كل الظروف وأياً كانت رؤاهم وإمكاناتهم. . إن الأمة العربية مطالبة باحتضان عائلات. . شهداء الانتفاضة الذين يتكاثرون يوماً بعد يوم. . والأمة العربية قبل هذا أو بعده مطالبة باستثمار الفرصة التاريخية التي هيأتها الانتفاضة جماهيرياً ومحلياً ودولياً، لتنبذ خلافاتها وتحشد كل الطاقات العربية من أجل معركة التحرير ومجابهة العدو الصهيوني الغاصب، وإن المؤتمر يهيب بالأمة العربية ألا تفوت هذه الفرصة التاريخية كما فوتت العديد من فرص التحرير في الماضي القريب.

إن المؤتمر يعلن وقوفه مع الانتفاضة وتبنيه لمطالبها والتزامه بالعمل على تقديم ما يستطيعه من جهد مباشر

وتحريض من أجل تحويل دعم الانتفاضة إلى شغل يومي شاغل للمواطن العربي . . ويدعو الكتّاب والأدباء والشعراء والمثقفين إلى تكريس أقصى طاقاتهم الفكرية والإبداعية لإبراز أهمية الانتفاضة في تفجير الطاقات العربية وتقديم مثل أعلى للأجيال العربية .

ويطالب المؤتمر السادس عشر للأدباء والكتّاب العرب الأوساط الدولية الإعلامية والثقافية شعبية ورسمية بإدانة سياسات القمع والاحتلال التي يمارسها الكيان العنصري الصهيوني ضد جماهير شعبنا الفلسطيني ، وتأكيد نضال الجماهير المشروع ، باعتباره قضية شعب يقاوم الاحتلال والاضطهاد والتشريد ، ومن حقه وواجبه أن يوظف كل أساليب الكفاح من أجل التحرير والاستقلال . . . ويعبر المؤتمر عن ثقته المطلقة في قدرة شعب فلسطين على إدامة الانتفاضة وتصعيدها وتطوير أساليبها النضالية ، وأساليبها التنظيمية وصولاً إلى تحرير الأرض وتقرير المصير وبناء الدولة الفلسطينية المستقلة بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية قائدة النضال الوطني الفلسطيني والممثل الشرعي الوحيد لشعب فلسطين العربي .

حول الثقافة والحرية في الوطن العربي:
بحثا عن التعدد والاختلاف

بشير القمري

I ـ مدخل: حول المنهج والتعدّد

١ ـ ١

تواجهنا ـ عندها نرغب في مقاربة موضوع من قبيل الثقافة والحرية في الوطن العربي، وإلى جانب اتساعه واستعصائه وكثرة ملامحه الظاهرة والباطنة نظرياً ومعرفياً ـ عدة قضايا لا تقل أهمية عن تحديد طبيعة هذه الثقافة، وطبيعة هذه الحرية في حد ذاتهما، ومن أجل ذاتهما. وفي مقدمة هذه القضايا مسألة المنهج والرؤية النظرية اللذين يمكن تبنيهما في المساءلة والطرح والتخريج والاستنتاج. بمعنى آخر: هل سننطلق نظرياً من التعريفات المتداولة في تصور الطبيعة الخاصة بكل عنصر منهما ـ الثقافة والحرية ـ وفي تصوّر علائقهما المتبادلة؟ أم سننطلق من موقع وصفي يتخذ لنفسه كمادة للتحليل وقائع محسوسة، ونماذج مختارة، وعينات مجسَّدة؟

١ ـ ٢

إن هـذين السؤالين في تقديرنا ـ ورغم بساطتهما الظاهرة ـ يحملان في تضاعيفهما جملة من القوانين والشروط التي من شأنها أن تطور النقاش بصدد أوضاع الثقافة والحرية في الوطن العربي. ولا نملك في حيز ضيق مثل هذا سوى أن نراهن على جملة فرضيات قابلة للنقد والمراجعة ما دام موضوع الثقافة والحرية ـ وقبل أن يكون موضوعاً سياسياً ضيقاً أو موضوعاً يفترض التحليل الأيديولوجي الصِّرف ـ موضوعاً يتعلّق في أساسه بسؤال **الهوية** من منظورها الحضاري الإشكالي الذي بدأ يطاردنا ويلح على المثقفين العرب منذ انتصار النهضة العربية في مواجهة الأخر عامة، وفي مواجهة الغرب خاصة، باعتبارها إحدى الحلقات الأساسية التي طبعت وتطبع منذ أكثر من قرن سيرورة الثقافة العربية المعاصرة والحديثة على السواء، إن لم نقل أنه سؤال يفرض نفسه في التحليل منذ قيام أول دولة عربية بمفهومها الاجتماعي في العالم العربي، ونقصد بها الدولة العربية الإسلامية التي استضافت ـ إلى جانب الأصول الثقافية العربية القديمة ومتغيراتها ـ ثقافة الأمم والأقليات التي انتمت إلى هذه الدولة في الشرق والغرب على السواء، وساهمت في المشروع الثقافي والمعرفي الخاص والعام.

١ ـ ٣

من ثمة نكون منذ البداية إزاء ظاهرة تشترك فيها الثقافة العربية مع الثقافات الإنسانية الأخرى هي **ظاهرة التعدّد**؛ ووجود ذاكرة ثقافية مشتركة بين الثقافة العربية وجملة من الثقافات الإنسانية التي دخلت في حوار وتفاعل معها ـ إما بشكل إرادي أو بشكل غير إرادي ـ أو على الأقل تشربت ببعض أشكالها الرمزية سواء على المستوى الفكري ـ المعرفي، أو على المستوى الإبداعي ـ السلوكي. وقد

ترتب عن ذلك ضرب من المثاقفات المتناوبة والحلقية التي لم تفتأ واحدة منها تتم دورتها حتى تظهر مثاقفة أخرى تحل محلها، أو تضيف إلى التراكم الناتج عن الحوار والتفاعل تراكمات جديدةً. وآخرها المثاقفة مع الغرب في الفكر والسياسة، والأدب والإبداع، والفن ووسائل الاتصال الواسعة من مسرح وصحافة وسينما وتليفزيون وغير ذلك.

١ ـ ٤

وبقدر ما نراهن على التعدّد كمقولة أساسية في تصوّر الثقافة العربية، وتصوّر ثوابتها ومتغيراتها وبدائلها البنيوية في الوقت الراهن، بقدر ما نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بأن مصدر هذا التعدد نابع من طبيعة بنية الانفتاح التي تشكل على ضوئها العقل العربي ـ على الأقل في جانب أساسي من هو جانب التخيل L'imaginaire ـ في مرحلة التأسيس الأولى التي أعقبت مرحلة تأسيس الدولة العربية ـ الإسلامية في القرنين الهجريين الأول والثاني قبل أن تتسع رقعة العالم الإسلامي، وتتفسخ الدولة المركزية الأولى في دول جاءت بعدها ساهمت كلها في بناء التاريخ العقلي (الذهني) والاجتماعي والثقافي للكائن العربي أفراداً وجماعات ولما كان هذا الكائن مسكوناً بماض متعدد أصلاً، ويغترف من جملة تقاطعات عرفتها الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها منذ ما قبل الهوية العربية ـ الإسلامية وشروطها التابعة من لغةٍ ودين ومصير مشترك، فإن التساؤل عن التعدد يفترض تساؤلاً عن المنهج الممكن في مقاربة هذا التعدد. وأعتقد أن أقرب المناهج إلى تصوّر هذا التعدد هو المنهج الذي ينطلق من فرضية إعادة قراءة الماضي الثقافي، ومن الحفر الأركيولوجي في كل المنظومات الفكرية والمعرفية والسلوكية باعتبارها منظومات مادية ورمزية في نفس الوقت، والسعي إلى تصوّر مقاربة تكفل ايجاد العلائق المغيبة في تصوّر الثقافة العربية. وفي مقدمتها العلائق بين البنى الظاهرة والبنى الخفية. وبين المعلن والمسكوت عنه، بين الشعور واللاشعور. بين المركزي والهامشي. وكلها عناصر تفترض تجاوز المناهج الآلية والميكانيكية والدوغمائية التي نظرت إلى الكائن العربي نظرة أحادية الجانب، واعتبرته كائناً ذا بعدٍ واحد معزول عن كل ما يدور حوله في محيطه وخارج محيطه.

II ـ سؤال الثقافة/ سؤال الحرية.

١ ـ ٢. حول طبيعة الثقافة العربية.

إن الحديث عن طبيعة الثقافة العربية من منظور التعدّد الذي أشرنا إليه في المدخل قبل قليل يفترض الحديث مبدئياً عن طبيعتها في حد ذاتها من جهة، وفي علائقها مع الواقع الذي تنتهي إليه من جهتها، ويتحكم هو فيها من جهته كلياً و/أو جزئياً بحسب الأدوار والتحوّلات المختلفة التي تجعل هذا الانتماء إلى هذا الواقع محكوماً بالنسبية. بمعنى أن شروط هذا الانتماء رهينة بشروط السلب والايجاب في كل تحول أو نقلة أو قطيعة بين السابق واللاحق، بين الفرع والأصل من الآليات التي تخلقها طبيعة الثقافة وهي تحرك التاريخ والإنسان والمجتمع، أو تنسحب لتصير مجرّد قيم شكلية وبنيات رمزية لا تتجاوز الدور العاطفي المثالي الذي يُسنَد إليها في ممارسة الوجود. وتلك قضية أخرى لا تقلّ حِدّة عن سؤال الهوية وسؤال التعدّد على أن الأمر في نهاية المطاف مشروط ورهين بتصوّر إمكانات الحفر والكشف والإبانة عن منطق الجدل المحايث لسيرورة العلائق بين الطبيعة والواقع.

ولن نستطيع تحقيق حدّ أدنى من هذه الرؤية إذا لم نقم في مرحلة أولى بتشخيص لجملة القوانين التي تَسِمُ هذه الثقافة وتتحكم فيها. ومنذ البداية نشير إلى أن الثقافة العربية ـ على غرار مثيلاتها من الثقافات الإنسانية ـ محكومة بقانونين أساسيين متداخلين هما قانون الدينامية وقانون السكونية. وهما القانونان اللذان يمكن اعتبارهما بمثابة وجهين لعملة واحدة لا يمكن تصور أحدهما بمعزل عن الآخر، أو بمثابة محرك ومولد لمنطق الجدل الذي طرحناه. ونقصد بذلك جملة المقومات التي من شأنها أن تجعل هذه الثقافة عبارة عن سيرورة تكوينية تبدأ بالإرهاصات والتشكل، وتنتهي بالاكتمال قبل أن تقف عند لحظة نهائية هي لحظة النضج التي تصبح قيمة عليا، وقبل أن تتحول إلى موروث أو تراث خارج شروط الفعل والإبداع والانتساب إلى الدينامية. وهذه الأخيرة تخلقها جملة مكونات أهمها اكتمال الشعور والوعي بالانتماء إلى خصوصيات عامة في مقدمتها التعامل مع الطبيعة بمفهومها

العام، والدخول في صراع معها، ومحاولة الانتصار عليها والتغلب على قوانينها عن طريق وسائل الانتاج وأدواته جسدياً وعقلياً وروحياً. ولا نعدم حقاً حين نفترض أن الثقافة العربية في بداياتها الأولى كانت ثقافة شفوية ـ سمعية، وكانت أداتها الأولى التي خلقت شروط الوعي بالعالم هي أداة اللغة التي توحدت بفضل عوامل شتى أهمها الدين والاقتصاد وتمركز وسائل الانتاج في موقع جغرافي واحد هو الجزيرة العربية التي عرفت كما نعلم تحوّلاتٍ جذريةً ونوعية منذ القرون التي سبقت ظهور الإسلام بقليل. وقد ترتب عن هذه التحوّلات استعداد فطري في تقبل وتلقي عناصر الوحدة الثقافية بعد عهود طويلة من المد والجزر على مستوى البنى الذهنية والمعرفية التي كانت في أصلها تعود إلى الطابع العام الذي يسود عادة المجتمعات البدائية. وعندما جاء الإسلام تحولت هذه الثقافة السمعية ـ الشفوية ـ إلى مرجعية كبرى لثقافة العصور الإسلامية الأولى. وأصبحت هي المصدر والأصل في الاحتكام إلى النماذج المتبناة على الأقل ابداعياً ولغوياً، بل ارتقت لتغدو «نصاً أعلى» (ش. غريقل) كما يقول علماء الأنتربولوجيا عادة، ومعياراً لتمييز النصوص اللاحقة عن مثيلاتها من حيث الدافعية والأصالة. وقد كان من شأن هذا التمفصل الأول بين ماضٍ وحاضر أن يولد بالفعل شعوراً بوجود هوية تواكب العصر من خلال حنين مستمر إلى هذا الماضي درءاً لمغامرة الانتماء إلى الحاضر بالفعل. من ثمة سيبرز منطق الدينامية والسكونية مغلفاً بأفق انتظاري مسدود هو أفق الانتقاء. ومن ثمة أيضاً سيبرز المسكوت عنه واللامفكر فيه والمحرّم والمكبوت ليس فقط في الثقافة العربية القديمة التي تمثل الخلفية الأساسية للثقافة الإسلامية، وإنما في الثقافة الإسلامية ذاتها التي شكلت لنفسها مناطق معرضة ومهربة غير قابلة للهدم والبناء بحسب أسئلة التاريخ والإنسان والصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي: إن الأمر يتعلق هنا باغتيال معكم لجزء كبير من هذه الثقافة الرسوبية التي تم أقصاؤها في غالب الأحيان؛ أو التعامل معها بطريقة شكلية لا تتجاوز الموقف المؤسساتي للدولة وأجهزتها الصورية التابعة. لذلك سنجد عائق التراث بمفهومه الثقافي ينتصب دائماً في طريق كل عملية تحوّل نوعي إلى الآن أو اكتساب رؤية للعالم مغايرة وصياغتها وفق عناصر هذا التحوّل، وقس على مسألة التراث كل المسائل الأخرى.

٢ ـ ٢ حول الدينامية/السكونية في صورة جديدة.

عندما نترك الثقافة العربية في لحظاتها التأسيسية الأولى برهة ونتحول إلى العصور المتأخرة وإلى الوقت الراهن فإننا نصطدم بقوانين أخرى تضاف إلى التعدد والدينامية والسكونية. وفي مقدمتها قانون الإقصاء الذي تمارسه الثقافة العربية من تلقاء ذاتها على نفسها عندما تعتبر ذاتها ثقافة عربية صرفة، وتنسى ثقافات انصهرت فيها، وأهمها ـ بعد ثقافات الأقليات والشعوب والأمم شرقاً وغرباً ـ الثقافة الغربية، أو ثقافة الآخر بصفة عامة بعد أن عرفت الثقافة العربية لحظات المثاقفة المباشرة في ظل الشروط التاريخية التي أفرزتها عصور ما اصطلح على تسميتها بصورة مطلقة عصور الانحطاط التي هيأت للدخول إلى فترات الانتداب والحماية والاستعمار بصفة عامة. وقد كان من شأن هذه المثاقفة أن تخلق وعياً إشكالياً بالذات العربية في حدود تعاملها مع الواقع الذي فرضته هذه العصور وما ترتب عنها من جمود كان قابلاً لأن يخلق بدوره صدمة حداثة ومعاصرة، وعودة إلى الماضي من جديد بشكل دوري خارج مدارات الوعي بالثقافة ذاتها: بمعنى آخر: لقد وجد الإنسان العربي نفسه إزاء أسئلة الهوية مرة أخرى وهو لا يعرف أين يضع مشروعهُ الحضاري ضمن لوحة المشاريع الحضارية الأخرى التي كانت تعيش إنسانويتها بشكل دينامي في تطليق تراثاتها والاغتراف منها في نفس الوقت. وهكذا سيبرز إلى الواجهة من جديد همّ الانتساب إلى عالم جديد غير العالم الآخر الذي كان الغرب قد خلق شروط الانتساب إليه، وإن ظلت معالم الماضي الثقافي قائمة فيه.

الأمر يختلف بالنسبة إلى العالم العربي، فهو لم يعرف قطائع مماثلة للغرب فيما يخص العلاقة مع الماضي الثقافي الذي اكتفى بالانزواء في لاوعي الإنسان العربي، واتخذ صفة المقدس داخل تراتبية المقدسات الأخرى دينياً

واجتماعياً وسياسياً رغم وجود تحولات على مستوى البنى الاقتصادية. فقد عرف المجتمع العربي الاقطاع، وعرف ظهور البورجوازيات المختلفة، وظلت كل هذه الطبقات والفئات والشرائح وفية لهذا الماضي. من ثمة ستضاف إلى الثقافة العربية الرسوبية المخزنة في اللاوعي الفردي والجمعي ثقافات وافدة ومكتسبة هي ثقافات العوالم الجديدة، بالاضافة إلى الموروث من الثقافات الهامشية والتخومية التي قامت على ضفاف الثقافة المركزية: ثقافة الدولة الحاكمة بشتى تمظهراتها سواء كانت تتخذ هذه الثقافة أساساً لإقامة سلطتها السياسية أو كانت دولة قائمة على تحالفات طبقية حديثة لتحقيق نفس السلطة على أنقاض أنظمة سابقة لها. ولم تشذ عن القاعدة سوى الدول التي كانت تنشد علمانيتها على أساس التعايش بين الثقافات التي تختزلها ذاكرات شعوبها المشكلة لفسيفسائها الاجتماعية، وحتى هذه الدول لم تنج من رهانات فشل تحقيق ثقافة وطنية.

وهنا بالإمكان أن تثار مسألة الحرية مقابل الديموقراطية كشرط أساسي في تصوّر العلائق المختلفة بين الحرية والثقافة. وهنا تتقاطع جملة القضايا المطروحة على مستوى الرؤية والمنهج اللذين بالإمكان استخدامهما للقيام بالحفريات المتباينة في مجمل ما تختزله الثقافة العربية من ثقافات، ومنها الثقافة الشعبية التي احتفظت بقيمها الشفوية المروية مقابل الثقافة المكتوبة التي أتخذت انجازات الطباعة والنشر والتوزيع مطية للعبور إلى الاستهلاك المباشر. ولا يفوتنا أن نذكر هنا بأن مجموعة من الثقافات الشعبية الفطرية منها والمنظورة التي تختزلها ذاكرة الشعوب العربية من منظور خصوصي محلي قد أصبحت مهددة بالنسيان إن لم تكن منسية بالفعل وتتعرض لموتٍ منظم يتلف كل أبعاد الهوية المتعدّدة التي من المفروض أن تكون وسيلة من وسائل تطوير الحسّ الجمالي لدى الفرد العربي في مواجهة عمليات التصدّع التي تفرضها عليه الثقافة المركزية الرمزية ـ ثقافة الدولة وحلفائها الطبقيين محلياً ـ والثقافات المستوردة من سياقات وأنساق أخرى بشكل فوضوي هستيري لا يتجاوز الجانب الوظيفي الضيق في الاستمتاع وإتلاف الحواس. ويعود كل هذا المسلسل في عمقه إلى أن الثقافة المركزية قد أسقطت من حسابها وجود ثقافة (ثقافات) شعبية، وضيقت عليها الخناق إلى حد تطويقها بما يتلاءم وروح الانتقائية بين المركز والمحيط، وبما يتلاءم ومنطق التبعية والاتصال والانصهار والتماثل. بل إن الثقافة المركزية قد أهملت كل أشكال التعبير الشعبي واكتفت بالشكل اللغوي المكتوب. وأهملت ماله علاقة بأدوات التعبير الأخرى شفوياً وغير شفوي، ومن ذلك أشكال الطرب والغناء، وأشكال الرقص والتعبير الجسدي، وأشكال الرسم والوشم. وقس على ذلك جملة من الأشكال المغيبة الأخرى التي لم تستمر و/أو انقرضت وذابت في أشكال دنيا و/أو كبرى. ورغم أن هذه الأشكال نابعة من صميم الوجود العربي الكائن والفردي من خلال الانتماء إلى فضائه وأمكنته وأزمنته، فإن عملية الاقصاء التي ترتبت عن منطق المفاضلة والتناسي قد ولدت وعياً مفارقاً: فبقدر ما يحاول بعض الباحثين العودة ببعض أشكال التعبير المتأخرة إلى جذورها الأولى في الثقافة العربية الموروثة للمراهنة على الأصالة تارة، وعلى الحداثة تارة أخرى، بقدر ما نجد أن هذه الجذور ذاتها غير مدروسة الدرس الكافي للوقوف على العناصر الدينامية فيها من خلال نشأتها وتطورها وتفسفها وانصهارها أحياناً في الثقافة الأم. ومن ذلك الأشكال المسرحية، وأساليب الحكي والقص الشعبي، ومظاهر الاحتفال والكرنفال والضحك والتراجيديا إلى جانب أشكال التعبير اليدوية الأخرى من وشم وتصوير ونحت على مواد ومعادن مختلفة. وكلها في اعتقادنا جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية التي تعتبر سنداً للثقافة الأم/ثقافة المركز. وهي الثقافة التي تتحول هذه الأشكال في غياب شروط التحليل المادي والجدلي الرمزي في منظومتها إلى أشكال ساكنة وجامدة، وتتفاعل معها في حياد تام إن لم تكن تسعى إلى جعلها ثقافة زائدة وذيلية هامشية بدعوى أنها ثقافة المدنس ضد المقدس الذي هو النص الأعلى بشتى مصرمياته وسلطاته المطلقة الموجهة في جميع الاتجاهات.

إن الثقافة الشعبية ليست مجرد أشكال جاهزة، وإنما هي

لا وعي جمعي متخثر كان وعياً فاعلاً عندما كان ينتج هذه الأشكال، وينتج عبرها رؤيته للعالم وإحساسه به كلما دعت الضرورة إلى اتخاذ موقف من العالم معرفياً وجمالياً. ومن ثمة يمكن قلب قانون الجدل الأفقي إلى قانون جدل عمودي هو اعتبار أشكال الثقافة الشعبية أشكال دينامية، أما الأشكال الساكنة فإن ثقافة المركز هي التي تخلقها. ولنا أمثلة كثيرة في الأدب العربي مثلاً وفي مقدمتها مثلاً الأشكال الشعرية العروضية المقننة وفق أشكال كانت دينامية في وقتها المحدد وليس المطلق، وقس على ذلك أشكال النشر إذا قورنت بأشكال نثرية تنتمي إلى الثقافة الشعبية الموازية وظلت كذلك إلى أن تطورت إلى صيغة أشكال راقية وتتحول إلى أشكال ساكنة (المقامات مثلاً).

٢ ـ ٣

ليست الثقافة العربية التقليدية وحدها هي التي وقعت تحت تأثير عملية التمفصل بين سكونية ما هو دينامي وتحريك ما هو ساكن من منظور المحافظة على الموروث نتيجة مواقف عاطفية لا عقلانية، وإنما الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة التي تجد نفسها عامرة بهذا الموروث. ولا عجب أن صرنا نرى أن كل حركة حداثية تسعى إلى التأصيل تتعامل مع هذا الموروث لدفع تهمة الهجانة عنها من قبل معارضيها ومن قبل ثقافة المركز التي ترى دائماً أن هذا الموروثَ مِلك مطلق لها، ومملكة اقطاعية تدر عليها مكوسها. وقضية الموروث في علاقته بالحداثة هنا ليست قضية مفتعلة، وإنما هي الأفق الانتظاري الممكن الذي كان يفرض نفسه انطلاقاً من عمليات تحليل أوضاع التلقي والاستجابة لدى الطرف الواسع من متقبلي خطابات الحداثة من جهة، ومن تحليل الأوضاع الثقافية العامة للمجتمعات العربية من جهة أخرى. وهي الأوضاع التي شهدت تحوّلات وتقلبات مختلفة بالفعل منذ عملية تأسيس الثقافة العربية الأولى إلاّ أن الارتداد إلى الماضي بمفهومه السكوني قد ظل دائماً ناظماً أساسياً من نواظم الثقافات المركزية التي تبنتها أغلب عمليات التأسيس المكملة الأخرى التي كان الموروث فيها دائماً يشكّل بؤرة من بؤر البناء الرمزي للإبداع والتخيل. ولا يمكن القول مصادرة أن العودة إلى الموروث كانت بمثابة رد فعل ضد عمليات التغريب التي مورست من طرف الاستعمار والغزو الغربيين إلى جانب عمليات الهدم والتشويه في القرنين الأخيرين وحدهما. وإنما نستطيع القول إن الفترات التي مهدت للنهضة العربية عموماً، والفترات التي جاءت بعدها، وما سبق وما تلا ذلك من نزعات وتيارات ومذاهب وحركات ومدارس واتجاهات لا تشذ عن القاعدة وهي الاحتكام إلى الموروث كنص أعلى في المرجع والنماذج التصوّرية في تصوّر الصّراع والبنى الذهنية والأيديولوجية، بل حتى البنى السلوكية والاجتماعية.

وإذا تركنا جانباً مسألة العودة إلى الموروث الذي فرضته وتفرضه الثقافة العربية المركزية والثقافات المترتبة عنها والتي تدور في فلكها أو تسعى أحياناً إلى معارضتها ونقدها وتعميمها أو تغييرها من منظور رؤيوي خاص، فإن الثقافة العربية المعاصرة بدورها لم تنج من رهانات الموروث في استيعاب مشروعها العام. ومن ثمة تنهض مسألة احتواء هذه الرهانات لصيغ ورؤيات شتى في تصوّر الثقافة وتصوّر الواقع، وتصوّر علائقهما المتبادلة في خلق أفق الانتظار. وهي الصيغ والرؤيات التي لا يمكن التسليم مصادرة بوحدتها. وهنا ينهض مرة ثانية قانون التعدد المحايث الذي يفترض تفكيك آليات الثقافة العربية المركزية وبتثقيفي طبيعة خلفياتها ومقولاتها في تصوّر العناصر المكونة للثقافة والواقع على أن هذا التعدد الثاني يمتلك في تجاويفه منطق جدل آخر وهو منطق التعايش بين الرؤيات نتيجة غياب أو تغييب شروط الصراع الحقيقي تاريخياً واجتماعياً وإبداعياً. وغالباً ما يتخذ هذا الصراع طابعاً أيديولوجياً صرفاً لا يتجاوز منطقة الخلاف العقيدي والسياسي. ومن جملة الصيغ والرؤيات المتعايشة التصوّر التقليدي للثقافة العربية، والتصورات البورجوازية التي تغلفت بأقنعة مختلفة من مستويات التحليل والتنظير: إن الذي يفرض نفسه عندما يتعلق الأمر بمثل هذه الصيغ والرؤيات وتعايشها هو الاعتراف بوجود ثقافة مركزية أساسية ووجود مصرمية من الثقافات المختلفة التي تم صهرها إما نفعياً أو تحريفياً في صلب الرؤية الثقافية التقليدية، وتم استغلالها بأشكال متعددة في مواجهة الرؤيات المعادية بما في ذلك النزعة

الكلاسيكية داخل الثقافة العربية المركزية. وهي النزعة التي تتخذ الدين والتراث، واللغة مطية لتمرير مواقفها الأيديولوجية السلفية رغم أنها من منظور آخر تعتبر أكثر النزعات تبعية للغرب في أنماط العيش والسلوك والاستهلاك اجتماعياً على الأقل، ومن ذلك التعامل مع انجازات التكنولوجية المعاصرة.

III - خلاصات عامة:

٣ - ١

إن الإيمان بالتعدّد كاستراتيجية لقراءة الثقافة العربية وإعادة قراءتها منهجياً ورؤيوياً يقود بالضرورة - ووفق المنطق الجدلي - إلى الإيمان بضرورة الاختلاف والشعور به دون تعايش سلبي تصير فيه الثقافة المركزية مضطهدة وقامعة للثقافات الموازية والهامشية، خاصة الثقافة الشعبية.

٣ - ٢

منهجياً: لا يمكن المراهنة على منهج معين في مقاربة الظواهر الثقافية وإنما تدعو الضرورة الدعوة إلى منهج علائقي تشريعي وتفكيكي بإمكانه إعادة طرح أسئلة جديدة، وإعادة الصغر في البنى الرمزية المعاينة للإبداع والفكر العربيين. وفي مقدمة ذلك بنية المتخيل، وبنية المقدس والمدنس (المحرّم). ومن ثمة ينخفض مطلب الاعتراف وطنياً وقومياً وديموقراطياً بكل الثقافات التي تشكل هذه البنى الرمزية بمعزل عن سؤال العرق والدين الضيقين، وعدم معاصرتها انعزالياً؛ أو معاصرتها تحت طائلة مفاهيم شوفينية من قبيل القول إنها ليست من العروبة في شيء في الوقت الذي نرى أن هذه الثقافات كانت ولاتزال رافداً من روافد الشعب العربي في صراعه مع الواقع والطبيعة، خاصة وأن مفهوم العروبة وحده ليس كافياً للحكم على الثقافة العربية واستخلاص عناصر التقدم و/ أو التخلف فيها: إن كل قديم يتضمن المتخلف وكل متخلف يتضمن عناصر التقدم، والثقافة العربية بدورها تقوم على أساس هذا المنطق الذي يناض المطلقية، ويراهن على الكشف عن الدينامية والسكونية. ومن ذلك الكشف عن دينامية الموروث والخسارة بعيداً عن الفكرة والاغرابية والأتنوغرافية.

يترتب عن مثل هذه القناعة المركزية إعادة طرح السؤال بصدد الرؤية المنهجية في صياغة المنهج الأمثل في «قراءة» الثقافة العربية. ونستطيع بناء على مجمل ما طرح في السابق أن المنهج الذي يفرض نفسه هو المنهج المتعدد/المنهج العلائقي وأساسه استغلال جملة الفرضيات التي تقدمها بعض المناهج والاهتداء على ضوئها إلى كيفية طرح السؤال بصدد الثقافة، ليس كتعريفات جامدة، وإنما كتشخيصات وأبنية وتشييددات. ولن يتحقق مثل هذا الأفق بمعزل عن رؤية نقدية في التعامل معها، خاصة في جانبها الآلي والميكانيكي الذي جعَل بعضها يتحول إلى وصفات وغزريات مسبقة(*).

(*) بحث مقدّم لمؤتمر الأدباء.
العرب في طرابلس.

(التطرف والقمع - التعصب والارث القاهر)

بقلم: عبدالهادي عبدالرحمن

في هـذه الأيام كثـر الحـديث عن الأزمـة. أزمـة الفكـر السياسي العربي، أزمة حركة التحرر العربي، وأزمة الحرية في المجتمـع العـربي.. إلـخ. حتى ليـظن المـطلع على الجدل الدائر، بأن حياتنا كلها ليست إلا أزمات فوق أزمات تحت أزمـات.. وفي الحقيقة نحن نـراها أو نـظنها هكـذا أيضاً، بل ونرى بأن العوم أو السباحـة داخل هـذه الأزمات كان دائماً في اتجاه التردي من الفعل لردّ الفعـل ثم من ردّ الفعـل لشيء يشبه الشلل التـام، حتى بتنا نـدبج البيـانات ونعقد المؤتمرات ونحذر، ورغم ذلك نعود جرياً إلى بيوتنا نرقع أثوابنا، ونخاف أن تصل السكين رقابنا في أسرتنا، وقد تهمنا ماسورة مثقوبة في المرحـاض أكثر من مـذبحة بشعـة لعرب فلسطين في شاتيلا أو إطلاق إسرائيـل لأول صاروخ فضاء.. أي إن الأزمة وصلت بنا أو أريد لها أن تصل بنا إلى حد فقدان القدرة التامة على الفعل أو المواجهة سوى ببعض اللغو أو الثرثرات الفارغة.

نحن لا نتباكى على حرية ضاعت تهدئة لرغبات ماسوشية أو غيرها، فـالأزمة كـانت قائمـة بشكل دائم تحت السـطح وفوق السطح، غير أننا نحسها الآن بشكل أكثر حدّة ونحن نـرى القلاع تتهـاوى واحـدة إثـر أخـرى تحت الضـربـات الاستعمارية، والهزائم المستمرة وازدياد التبعية على جميع المستويات، وانفجار القيم «البترولية» أو الاستهلاكية والتي لا تمثـل إلا وجهاً بشعـاً من وجـوه تلك التبعيـة، وسقـوط الأحـلام المتعجلة في الحريـة والوحـدة الاشتـراكيـة تحت مطارق وضع تاريخي لا يرحم، وتصاعد المخلب الصهيوني ليمتد إلى مصر ولبنان والعراق وتونس، وجماهير تائهة لاهثة وراء لقمـة يوميـة، ومن ثم ازديـاد القمـع والقهـر: القمـع السيـاسي والكبت الحـزبي.. القمـع الـطائفي والتعصب الـديني، العبء القيمي والتقاليـد الموروثـة، قهر الحـاجة بالإضافة لإرثنا الاستعماري. وفي هذا الجو نمت الطائفيـة والانعزالية والاقليمية والعصبية السلفية والعرقية، وحمل كل نمو سيفه لينقض على أعدائه الوهميين أو الحقيقيين، وبدلاً من أن تحل الأزمة ازدادت تفاقماً.

هذا هو الواقع المر الذي يحتاج حشد كل الطاقات الفكرية والبشرية والسياسية لمواجهته. قد يكون هذا الواقع أزمة مخاض، وبأنها مستقبلياً لا بد وأن تتفتق عن جديد يولد من رحم كل هذه التناقضات.

ربمـا يجعلنا الحـديث عن التـطرف والقمـع نسقط في التعميمات والإطلاقات غير الدقيقة لأن كلمة «تطرف» تبدو لفظة بلا مدلول علمي دقيق، ومعناها نسبي. فالثوري دائماً يصبح متطرفـاً بالنسبـة للمحافظ، ويبـدو الجديـد متطرفـاً

بالنسبة للقديم، وقد يخرج القديم من عقاله بثوب جديد أو بالٍ وهو يواجه زمناً غير زمنه فيبدو أيضاً على طرف النقيض من عدوه. . والقمع ـ رغم أنه قاعدة زماننا ـ يصبح تطرفاً ضد ما هو إنساني فينا، ولذا يغدو التطرف قاعدة أيضاً، ويصبح ما عداه استثناء أو شيئاً منفياً أو منعدماً، إن كان «التطرف» هو الموجود الأوحد أو الموجود السائد. . لكن المسألة هي غير هذا. . المسألة هي مسألة الجديد والقديم (فلكل جديد قوته ولكل قديم قوته، وتتطاحن القوتان لفترات زمنية قد تطول وقد تقصر حتى يخلي القديم مكانه للجديد، ويتحول الجديد إلى قديم في مواجهة جديد جديد، وهكذا تجري عجلة التاريخ)[1].

يطل علينا القديم بكل جبروتهِ، وقد ظن البعض ـ للحظات ـ بأنه اندفن مع ركام التاريخ، لكنه حي بل ويملك أسلحة أكثر عنفاً، والأهم من ذلك، أن أسلحته تتميز بهمجية لم يسبق لها مثيل، وباطلاقية لا تقبل الجدل، وبمسلمات لا تخضع لأي نوع من النقاش. وقد يتبادر إلى الذهن سؤال: لم انبعث التعصّب الديني بكل هذه الحدّة في وقت كنا نعتقد بأنه يجب أن يتلاشى؟!

والإجابة تنحصر في نقطتين رئيسيتين:

الأولى ـ سياسية/سياسية: حين يمتلك الحكام كل أدوات السلطة، ويمتلكون الحق الأوحد في القول والفعل، وحينما يُواجهون بردّة فعل يزدادون قهراً وجوراً، ويغلقون كل أبواب الوعي، وفي هذه الغابة لا تنمو غير الأنياب والمخالب، لأن لغة العقل تنزاح جانباً، فيهرب من يهرب من جحيم الأرض لجنة السماء، ويحمل الآخر أسلحته، وتختفي الكلمة ليحل محلها السكين. . وما دام الكل يخضع للسكين وما دام البعض يمارس لعبة الاخضاع، فلم لا يتعلمها الآخرون!؟. هذا جانب، والجانب الثاني تضليلي، تلعب به السلطة على العصب الديني، لتحفر مجرى الوعي في اتجاه آخر غير أن يتحول لاتجاه الثورة، ونرى هذا على مجمل خريطتنا العربية حيث تتمسح الحكومات بالدين بشكل أو بآخر، فترصد الميزانيات وتوجه البرامج الاعلامية وتنشر الكتب والأحاديث وتبني المؤسسات وتعقد الندوات وتصمم البرامج، ويصبح الحكام هم المتدينين حقاً. . أما المنظمات الدينية الأخرى فهي مخالفة للدين الحق. وهي بذلك تربي الوحش ولا تدري، لأنها تثري أرضية جاهزة ليحفر فيها من يحفر من كل اتجاه تعصّبي يرى التربة خصبة لتقوية أجنحته، ولعل مثال الحكومات المتعاقبة في مصر والتي لعبت على هذا الجانب مثل النقراشي باشا الذي استعان بالإخوان المسلمين لمواجهة شعبية حزب الوفد، ومثله فعل السادات عندما كان يواجه المدّ الشعبي اليساري في مصر بتقوية التنظيمات الدينية بطرق مباشرة أو غير مباشرة حتى قال البعض (بأن السادات ربى نمراً فافترسه)، وهذان المثلان يعبران عما تفعله السلطة حين تخلق مسارب تحفظ لها عروشها. ومما يجعل الناس يحترمون الموروث والتقاليد والتقيد الحرفي بسلطتهما أن السلطة في بلادنا تتميز بدور متضخم وجامد في عصر سريع الايقاع يتغير كل لحظة، وربما يرجع ذلك إلى أننا خرجنا حديثاً ـ أو ما زلنا قابعين بشكل ما ـ في أحشاء المجتمعات القبلية والرعوية أو الزراعية التي ورثناها. فالسيد يُحترم لأنه سيد، والسلطان يحترم لأنه سلطان والحاكم ـ مهما يفعل أو يقل ـ فهو على صواب. فعندما انتقد العرب سياسة النظام المصري بعد «كامب ديفيد» قال البعض بأنهم يشتمون مصر، فالسيد يتحول في الذهن القبلي إلى كل الوطن أو الأمة، وينتفي دوره كمنفذ لسياسة ليصبح فوق كل شيء، والأمثلة كثيرة يمكن أن تجدها في أي مكان من أرضنا العربية.

النقطة الثانية/ هي أمر يرقد في أعمق أعماق التاريخ. فالأفكار السلفية والخرافية والأسطورية، تعيش بيننا وفينا بقوة قد لا تكون موجودة بالقوة نفسها في العالم المتقدم، وانبعاثها لا يحتاج إلا لشكة إبرة. لقد جاء التقدم عندهم كثورة على كل قديم، وقامت الثورة البرجوازية على أنقاض الاقطاع فهدمت معه السلطة الكنسية، وغدا الدين مسألة هامشية بالنسبة للأوروبي، كما قامت الثورة الاشتراكية ١٩١٧ علمانية خالصة ضد الرأسمالية وبقايا الاقطاع والقيصرية والكنيسة أيضاً. بينما وصلنا (التقدم) من خلال الاستعمار الأوروبي، هذا التقدم ليس إلا الشكل السطحي أو القشرة لتخلف كبير فرضه علينا ولا يزال. فلقد طورنا بنياتنا

الاقتصادية بما يوافق تقدمه هو، طورناها من مجتمعات شبه اقطاعية أو آسيوية أو قبلية إلى بنيات رأسمالية تابعة، وأخذنا البرلمان الغربي ومجالسهم كديكور، وأمّمنا بعض الصناعات وأنشأنا بعض الأحزاب وتكلمنا أحياناً عن الاشتراكية، وأبنيتنا كلها من الداخل قبلية يعشش فيها السوس، وعقلياتنا لم تتغير عن ذلك البدوي في الصحراء رغم أننا نركب المرسيدس وربما نرقص رقصات غريبة أيضاً، وظل تراثنا كله داخلنا لم يمس ولم تهب عليه ريح تغيره أو على الأقل تهزه هزاً، وكما يقال (ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم)[٢]. . (فأيديولوجيا السلفي التقليدي تتضمن استلاباً زمانياً معيناً يتلخص في أنه إنما يعيش في «حلم زاه» مفصول الجذور عن الواقع المعاش واللحظة التاريخية الراهنة، أي إن الأيديولوجيا التي يحملها هي بمعنى من المعاني وعي زائف وغيوم تحجب الحقيقة التاريخية الفاعلة، وكل شيء وفق أيديولوجيته خاضع لإطاره المرجعي أو نموذجه المثالي الذي هو في غالب الأحيان لا يتجاوز فترة حياة الرسول والمرحلة الراشدة رغم تناقضاتها العديدة إذا درست وفق منهج تاريخي موضوعي)[٣]. . (وعندما يقرر السلفي أن العرب والمسلمين عامة لن ينهضوا إلا بمثل ما نهضوا به بالأمس مستفيداً من قولة الإمام مالك «لا يصلح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها» فهو يفكر في النهضة داخل مجال خاص، داخل منظومة مغلقة هي تلك التي يقدمها له النموذج العربي الإسلامي في القرون الوسطى والتي تشكل إطاره المرجعي الوحيد)[٤].

ليس غريباً، إذن، أن نسمع عندنا وقرب نهاية القرن العشرين مفتي الجامع الأزهر منذ عامين أو أكثر وهو يسأل (هل أكل الدود يفطر الصائم في رمضان أم لا؟!)، وهو لم يفكر لحظة واحدة بأنه يعيش في هذا القرن، قرن التقدم التكنولوجي الهائل بسفن فضائه واكتشاف المجرات البعيدة، والكمبيوتر واكتشاف الشفرة الوراثية وزراعة الأعضاء، فهو لم ينفصل أبداً عن ماضيه، لم ينفصل أبداً عما يقرأه ويردده من كتب غثة أو سمينة. . . المهم فقط أن يستدعي الماضي حينما يشاء ويستدعي التاريخ أياً كان، بل يعيش فيه كلية، يندمج فيه تماماً، ولا يذكر عصره إلا عندما يدير مفتاح سيارته أو يفتح باب ثلاجته ـ إن كان يذكره حقاً!

قد يقول البعض بأن الخرافات لم تختف من المجتمع الصناعي المتقدم، بل ونضيف بأنها قد تكون منتشرة أيضاً. لكن تلك الخرافات ليست إلا (رد فعل على العلم المتغلغل في كيان المجتمع ومحاولة للتخلص من قبضة تلك العقلانية المحكمة التي تمسك بجميع جوانب حياة الناس عن طريق بعث عناصر لاعقلية من مكمنها اللاشعوري. إنه تعبير عن تمرد الشعوب الخاضعة للعقل على هذا العقل ورغبتها في الخروج عنه، وإن كان ذلك لا يتم إلا بصورة مؤقتة لأنها في النهاية تعود إليه بعد أن أصبحت حياتها كلها تنظم وفقاً له. . وربما كانت العودة للماضي السحيق تساعدهم على تحمل الضغط والتوتر الذي تجلبه لهم الحياة الصناعية بإيقاعها السريع ونظمها الحتمية الصارمة «وعلاقاتها الاستلابية غير الإنسانية»[٥]. . (بينما يتخذ التفكير الخرافي في مجتمعاتنا شكل العداء الأصيل للعلم والعقل، ويمثل هذا العداء امتداداً واستمراراً لتاريخ طويل كان العلم يحارب فيه معركة شاقة لكي يثبت أقدامه في المجتمع. . وهكذا فإن انتشار الخرافة يمثل في حالتنا تعبيراً عن جمود المجتمع وتوقفه عند أوضاع قديمة ومقاومته للتطور السريع المحيط به من كل جانب. .)[٦].

ونستطيع أن نضيف بأن انتعاش تلك الأفكار اللاعقلية، الاطلاقية التعميمية الجامدة، هو نتاج لهزيمة نعيشها، تتصاعد وتتراكم آليات أحداثها يوماً بعد يوم بفعل ضغوط استعمارية خارجية وأوضاع داخلية متردية، فقد لاحظنا أنه بعد الحرب الكونية الثانية، ازداد المد التحرري على مستوى العالم أجمع، ومس وطننا العربي بقوة جلية، وحققت بعض البلدان استقلالها السياسي، وفي هذا الجو كانت هناك محاولات للخروج من ربقة التبعية بمحاولات تنمية وطنية وبالتصنيع والتخطيط والانتاج، وفي ذلك الجو أيضاً كان الفكر يزدهر والفن يزدهر، وعند أول سقوط لهذا التيار وصعود القوى الاجتماعية الطفيلية وازدياد التبعية السياسية والاقتصادية انتعشت ثقافة ارتزاقية مناهضة للابداع تمجد الحكام وتبرر أفعالهم وأقوالهم، وبجانبها انتعش

السلفي، وهمشت روح الخلق والنقد والابتكار، لتبدل بحالة من الجمود، وفي غياب أي مناهضة فاعلة، سواء بحكم حجم وطبيعة هذه المناهضة أو بحكم الضغط الواقع عليها، كانت السلفية والطائفية تقتلع ما أمامها. الطائفية ترى في الدين والعرق حماية وهمية، والسلفية تدعو إلى الدولة الإسلامية (معتبرة الامبراطوريات الأموية والعباسية والعثمانية دولاً إسلامية، وتطور الأمر بالسلفي أن يحمل القوة ويمارس العنف لفرض برنامجه باسم الله وإن أدى ذلك إلى حروب طائفية، وهو بهذا يعلو على التاريخ والزمان والمكان. .)[٧].

الوجه الثاني لهذه النقطة ـ هو أيضاً تاريخي ـ وهو العجز شبه المطلق في مواجهة التطور، بحكم التخلف عن متابعة العصر واللحاق به، وبالتالي الهروب منه، ومن ثم الغاؤه من الوجدان، فالتقدم يستلزم زمناً طويلاً وتفاعلات جمة وصراعات وثورات متعاقبة، ولأن التقدم لا تحضره القرارات أو البترول أو الأرصدة المالية، ولأننا في هذا الزمن ما زلنا أطفالاً نواجه عجزنا بالهروب، وبدلاً من أن نواكب اللحظة الحضارية ونقفز عليها ونكبر بسرعة، نمص أصابعنا كفطيم فقد ثدي أمه.

الوجه الثالث لهذه النقطة، قد يستحضره مثل بولندا، حيث الكنيسة ما تزال قوية، وقد تكون أقوى وجوداً من الحزب الحاكم، فالدين لا زال يشكل جزءاً مهماً من وجدان الجماهير، ورغم عوامل الصراع العالمي، والكبت الداخلي والأزمة الاقتصادية، إلا أننا يمكن أن نقول بأن الأفكار الميتافيزيقية هي محاولة لفهم العالم كلياً والسيطرة عليه بطريقة يكون للخيال البشري فيها دور أكبر، فحينما نجد معلوماتنا ناقصة عن أمر ما ـ بل وحيرتنا الكبرى ازدادت بازدياد تعقيدات عالمنا ـ فإننا نستعين بخيالنا والذي هو أبسط وأسرع استحضاراً، وخاصة وأن الأجواء حولنا مشبعة بمثل هذه الأفكار الغيبية. وتتدعم مثل هذه الأفكار وأحياناً بشكل يبدو فجائياً في مواجهة العلمانية القهرية وافتقاد وسائل وأدوات الحوار العقلي، وقد يبلغ نموه حد التعصب فيحمل أسلحة ويمارس عنفاً ويكبت حرية البحث والابداع. وإن كانت الأوضاع في بولندا أقل حدة مما هي عليه في منطقتنا، حيث يختلط لدينا التعصب الديني الطائفي بالتعصب القبلي والعنصري بالاقليمية. ويشدّ انتباهنا الآن حجم المعارك والحروب الطائفية والدينية والاقليمية الدائرة في العالم المتخلف أو ما يسمى بالعالم الثالث، حيث تبدأ المعارك ولا تنتهي إلا بمذابح جديدة في دورة «قدرية» مجنونة بلا نتيجة سوى ضحايا جدد وتراث من العداء المستحكم، وصراع يظهر أكثر بدائية من عصره. ويبدو هذا واضحاً في لبنان وفلسطين والهند وسيريلانكا وأميركا اللاتينية. . الخ. حقاً تختفي الأهداف السياسية الكبرى تحت سطح تلك الضربات الطائشة، إلا أن هناك تربة خصبة تمتد خيوطها ليد لاعب العرائس ليحركها في الاتجاه الذي يريد، وهي تربة الجهل والتخلف والتبعية. . (وتكفي أية هزة قومية أو اجتماعية عنيفة لايقاظ «الغول» من سباته وتجديد قوته الطاغية، كما حدث أيام ألمانيا النازية وكما يحدث بيننا في لبنان، وهذا وحده دليل على أن معركة العقل ضد التعصب لم تنته بعد، وعلى أن الإنسانية ما زالت في حاجة إلى قرابين كثيرة قبل استئصال هذه الآفة. .)[٨].

نعود الآن إلى إرثنا والتعصب، فالمتعصبون يرون في ماضينا الخير كله وما عداه هو الشر كله. المتعصب يقول أنا وحدي من يمتلك الحقيقة المطلقة، والآخر ليس لديه إلا النظرة الفاسدة. المتعصب يقول كل السلف صالح، أي إن الماضي هو الصلاح والحاضر هو الضلال. (فالسلفوية أساساً تقوم على المبدأ السلفوي الأكبر وهو أن الأسلاف لم يتركوا شيئاً للأخلاف. . وهذا يضعنا أمام وهم الانحدار التاريخي الذي يتحول بموجبه الحاضر إلى بعد منحرف عن الماضي والذي ينبغي ـ من ثم ـ تقويمه)[٩]. فالمتعصب يلغي حاضره من أجل ماضيه، بل ويلغي حاضر الآخرين من أجل ماض يخصه بالحسن كله وبالجلال كله، وحاضرنا لا يعدو أن يكون جاهلية القرن العشرين يجب الجهاد ضدها. . . والمتعصب فرد، والمتعصب جماعة، وأخطر ما في أمر الجماعة المتعصبة أنها تلغي فردها بل وتلغي ذات الآخر أيضاً، فالأمر ينتقل هنا من أمور عقلية بينة إلى استدعاء (غريزة الهدم) الكامنة في أعمق أعماق اللاشعور ـ

إن جاز تعبير «فرويد». يختفي الحوار وتصبح السلطة لهيمنة مجموع غير مروض، وتصبح السلطة سلطة نص للقديم لا تقبل الجدل، وسلطة مسلمات مطلقة لا تقبل الأخذ والعطاء، وسلطة الغاء للعقل أو للذات من الاحتماء بالجماعة وارثها ونصوصها في مواجهة واقع يبدو مجهولاً لا عقلياً. وبدلاً من اعتبار التاريخ ـ أي تاريخ ـ هو محصلة تفاعلات إنسانية ترتبط بعصرها ولا تحلق في سماء غير سمائه، وبالتالي يخضع للنقد ويتحمل ما يتحمله كل تاريخ بحلوه ومره وتقدمه وتراجعه، بدلاً من ذلك يأخذ هذا التاريخ صفة القداسة بكل أبعاده وأحداثه وشخوصه، فكل الخلفاء راشدون، وكلهم رضي الله عنهم، وكل المعارك القديمة معارك حقة، وكل المذابح جهاد وكل دولة قامت على هذا القانون هي اسلامية بالضرورة حتى ولو كانت عثمانية الاسم استعمارية المضمون، وكل موروثنا القيمي الرجعي حماية من انحلال يحيط بحياتنا كلها. ويتم التعامل مع هذا التاريخ باجتزاء بعض أحداثه واهمال شموليته ـ بالطبع يتعامل المتعصب مع الجزيئات التي تغذي تعصبه وقد لا يفهم الكليات اطلاقاً ـ أي باختصار تحطيم هذا التاريخ نتفاً نتفاً من أجل رغبة ضيقة الأفق. فما أن تطل مقولة بتمجيد شخص، حتى تؤطر وتلمع وتعاد وتكرر وتتحول لحقيقة مطلقة أو مسلمة لا تقبل الخدش أو حتى كلمة، ولنضرب مثالاً بسيطاً، هو مثال الخليفة عمر بن عبد العزيز، ذلك الخليفة حسن السيرة، والذي تحول إلى أسطورة في العدل(*)، فقد يكون هذا الخليفة شخصاً تقياً عادلاً لكنه لم يستطع أن يتخلص تماماً من إرث بني أمية الظالم، وما كان يستطيع ذلك في مدة خلافة لا تزيد عن أربع سنوات وفي ظل امبراطورية إسلامية ضخمة تمتد على مساحة واسعة من العالم آنذاك، ولا سيما أن وسائل الحكم والاتصال والتطور لم تكن تطورت بنفس القدر الذي هي عليه الآن. هنا يمسخ التاريخ بتقديس الأشخاص، فشخص عادل واحد ـ حتى ولو كان في موقع الخلافة ـ هو دليل على العدل الشامل في كل أرجاء دولة الخلافة، هنا يتجزأ التاريخ ويفقد شموليته. نحن لا نناقش التاريخ الآن، ولكنني سقت مثلاً واحداً يعبر عن العقلية التعصبية، أتبعه بمثال آخر عن تلك الأشرطة السينمائية والأفلام حول الأحداث التاريخية، والتي تدفع بالتعصب إلى الأمام وتجعل شخصيات تاريخنا كلهم أبطالاً، وأعداؤنا كلهم جبناء أو شريرين. وتقديس رجالنا يعني نقلهم لصف بعيد عن الصفة البشرية، وإضفاء هالة وهمية غير موضوعية عليهم (لعلنا يجوز لنا أن نضيف جملة اعتراضية حول انعكاس ذلك الآن حول نظرة الناس للحكام بصفتهم كيانات علوية تفهم ما لا يفهم الناس وتقول وتصنع ما لا يقدر عليه الناس، أو هم على أقل تقدير يعرفون أكثر ويفهمون أكثر من المحكومين، لا بحكم مواقفهم سلباً أو ايجاباً ولكن بحكم الموقع الذي هم فيه). قد نعتد بأبطالنا، بل يجب أن نعتدّ بهم ونعترف بفضلهم، ولكننا يجب أيضاً أن نعترف؛ للآخرين من فضل، ويجب أن نرى الآخرين حتى في حالة الصراع معهم فالصراع لا ينفي التفاعل والأخذ والعطاء، والصراع لا يعني الحط من قدر الآخرين أو هدمهم كذوات منفصلة عنا، أو أنهم وحدهم الأشرار ونحن فقط الأخيار. ولعل المثل اللبناني هو أكثر الأمثلة فجاجة حينما يقتل الناس بسبب أسمائهم أو طائفتهم أو أفكارهم، وقد لا تكون لهم ناقة ولا جمل في ذلك الحصاد المدمر، فالمتعصب لا يفكر أبداً في ما يعتنقه وإلا لما أصبح متعصباً، لأنه قد صادر حريتك باعتبارك الآخر أو الفكر المختلف، أو ككيان له الحق أن يعتنق ما يريد وأن يجد ذاته بالطريقة التي يحب، والمتعصب الفرد يلغي أيضاً ذاته وليس له موقف يختاره بنفسه (فالتعصب هو موقف تجد نفسك فيه، ولو شاء المرء الدقة لقال إن التعصب هو الذي يفرض نفسه على الإنسان، وهو أشبه بالجو الخانق الذي لا نملك مع ذلك إلا أن نتنفسه، فالتعصب يكره الآخرين من

(*) روي عن عمر بن عبد العزيز أنه قال/ لعن الله الحجاج فإن عمر بن الخطاب جبى العراق بالنصفة مائة وثمانية وعشرون ألف ألف درهم وجباه زياد (١٢٥) مليوناً، وجباه ابنه عبيد الله أكثر (بعشرة ملايين) ثم جباه الحجاج مع عسفه وجبروته ثمانية عشر ألف ألف درهم فقط وأسلف للفلاحين للعمارة ألف ألف وأربعة وعشرين ألف ألف فحصل له (١٦ مليوناً)، وها أنذا قد رجع إلى خراجه فجبيته مائة ألف ألف درهم وأربعة وعشرين ألف ألف درهم بالعدل والنصفة، وإن عشت لأزيدن على جباية عمر بن الخطاب) (أنظر معجم البلدان لياقوت الحموي ج ٣ ص ٢٧٢. دار صادر وبيروت. بيروت ١٩٧٩م.

خلالي أو يقتلهم بواسطتي، وما أنا «أو أي فرد» بالنسبة إلى التعصب سوى أداة يتخذها لتحقيق هدفه المشؤوم، ذلك لأنني حين أقع تحت قبضته لا أصبح شيئاً ولا أسعى من أجل شيء إلا لكي ألبي نداءه)[10] (كما ينطوي التعصب على تفكير أسطوري، فالموضوع الذي نتحيز له يتحول إلى أسطورة ويختفي طابعه الحقيقي ويحل محله طابع وهمي مختلق.. ومن هنا كان أساس النازية هو أسطورة الجنس الآري المتفوق، وكان أساس التفرقة العنصرية هو أسطورة الجنس الزنجي المنحط، أو هو (أسطورة شعب الله المختار في فلسطين))[11].

لقد بلغ التعصب لدينا درجة أصبحت تهدد ليس حريتنا فقط كمواطنين عاديين أو مفكرين وإنما تهدد وجودنا الحر ذاته ومستقبلنا كله، فلقد امتلك المتعصبون تنظيماتهم المسلحة وبنوكهم ووسائل اعلامهم وسيطروا على الشارع السياسي بشكل كبير، وأصبحوا لا يهددون أمن الطوائف الأخرى أو العقائد الأخرى فقط، بل الأشخاص العاديين المنتمين لعقيدتهم أو طائفتهم (فمن ليس معي هو ضدي)، وقد وصل الأمر بهم في بعض البلاد الغربية كمصر مثلاً إلى منع الحفلات الموسيقية العادية في الجامعة باستخدام السكاكين والعصي، وذلك لأنوذلك لأن الموسيقى - أرقى إبداعات العصور - غدت في عرفهم حراماً، ومثلها الرسم والتصوير والسينما ومعظم أشكال الفن والأدب تدخل في جاهلية قرننا المسكين، وهم يهددون بقتل المفكرين الأحرار، كما فعلوا في لبنان بشيخ الفكر حسين مروة أو ناجي العلي أو غيرهما، هؤلاء الذين لم يحملوا في أيديهم سوى القلم أو الريشة، وحاولوا اختراق فواصل التاريخ من أجل تفتيح العقل وتنويره.

الشيء الآخر هو أن ما يسمى بالجدل أو الحوار بين السلفيين والعلمانيين هو حوار الطرش، لأن طرفاً وحيداً هو المتكلم، ولأن طرفاً وحيداً هو المتاح له أن يرغي ويزبد، متاح له بعدة سلطات قسرية، بسلطة التراث وسلطة النص، وسلطة الدين، ليخرس أي صوت آخر، فسلطة النص مقدسة، ولذا إن أردت أن تجادل فلتجادل من نفس الأرضية التي يقفون عليها، وعليك أن تلف وتدور وأن ترقص وتتثنى بالنصوص أو أن تؤولها إن استطعت أو كانت لديك المهارة أن تلعب بالكلمات أو تستخدم ذكاءك وإن أردت أن تقول للناس بأن حرية المرأة أمر ضروري، فلا يكفي أن تقول هذا، بل عليك أن تستشهد بنص أو حادثة تقتلعها من إطارها التاريخي اقتلاعاً ولتضعها في سياق غير سياقها لتؤيد وجهة نظرك، وإن أردت أن تدعو للاشتراكية، فعليك أن تستعين بحديث أو بموقف تافه قد تبدو منه ظلال الاشتراكية أو ربما (الشيوعية)، ولأن النصوص مطاطة تستطيع أن تمط كيفما شئت، ولكنك رغم ذلك لا تستطيع أن تناقش المسلمات ولا يجوز لك أن تقترب منها، وهكذا مكتوب عليك أن تفقد أهم أسلحتك وأنت تحاور، فأنت تجادل بأسلحتهم، ويجمدك الخوف تجميداً أمام سكين مشهرة في وجهك أو طست يجهز لأن شاة على وشك أن تنحر.

ولأن الجدل هذه طبيعته، تركت الساحة خالية، ودعمتها انتهازية السياسيين سواء في الحكم أو في المعارضة، ونمتها ديماغوجية الحكام، فبدا الكل يتسابقون لتمجيد النصوص وتقديس التراث وتدعيم القيم البالية الموروثة. فإن نظرت إلى بائع جرائد أو مجلات في إحدى العواصم العربية، فلسوف تجد أكثر من تسعين بالمائة من الصحف سلفية الطابع رجعية المحتوى.

وإن كان الحوار قد توقف أو لم يحدث إلا كغمغمات خائفة مضطربة، وإن كانت النصوص كلها ثمينة ومقدسة وإن كان الماضي كله خيراً، وإن كانت الساحة قد بدت خاوية إلا من متعصبين أو سلفويين، فلم لا يتحدث شيخ الجامع الأزهر عن أكل الدود في رمضان ويستهلك البعض في الرد عليه، بينما اسرائيل تجهّز لإطلاق أول قمر صناعي، أو أن يتحدث شيخ آخر عن ذبابة تلغ في إنائك فتغمسها، أو خطيب في مسجد عن شروط حجر الاستنجاء.. نعم.. شر البلية ما يضحك. نعم، كان هذا الخطيب يفقه الناس في دينهم فتحدّث ساعة عن الحجر، وعن إذا بال الرجل في ماء جار هل يصح الوضوء منه، أو إذا حمل الرجل قربة فساء فهل تنقض وضوءه أم لا؟! من أي

كتاب حصل على مثل هذه الدرر؟!. لا أدري!!. وعندما سألته/ ألم يبق في ديننا يا رجل شيء نتحدث عنه سوى هذه الشروط المجحفة بالوضوء؟!.. رد قائلاً/ الناس معلوماتها ناقصة في أمور الفقه.

إن المشكلة ليست في الإسفاف فحسب، فالاسفاف كان دائماً موجوداً في كل عصر وضد كل قضية، ولكنك لا تمتلك حق الرد عليه إلا في اطار الموضوع المسفّ نفسه. وحق الرد هذا ليس حقاً قانونياً أو مكتوباً ممنوعاً، وإنما هو مزروع في المنبر أو في المكان أو في الهيئة التي يتربع عليها أشخاص مثل هؤلاء، وسلطتهم لا تنبع مما يقولون وإنما من سلطة الهيمنة السلفية على المجتمع ككل، دون متنفس يسمح بحرية القول فما بالك بحرية الفعل؟!

المشكلة، اذن، مركبة الأبعاد، وليس هناك دواء سحري ينقلنا فجأة من مجتمعات متعصبة كابتة قاهرة، إلى مجتمعات مفتوحة العقل، قابلة لشيء اسمه الحوار بحيث يحترم فيه الطرف الطرف الآخر، يقبل النقد، وأن يعطي العقول حظها الطبيعي بأن تجول كيفما شاءت، (وإلا ما الفرق بين الإنسان والحيوان إذن؟).

والمشكلة أيضاً تاريخية، ولكننا يجب أن ننتظر التاريخ ليحل لنا مشاكلنا ببلاهة الغافل، فالتاريخ يصنعه الواعون عندما يمتلكون أدوات ووسائل الصنع في لحظة فاعلة قد لا تنتظر أحداً. يجب ألا نفهم التاريخ فقط بل علينا أن نغيره. ومهمة التغيير تلك هي مهمة كل المستنيرين، رغم ما في هذه الكلمة من تعميم، لكننا نقصدنا هكذا في عموميتها، فالأمر أكبر من فريق واحد أو انتماء واحد أو حزب واحد أو عقيدة واحدة، إنما هو قضية كل من يرفض التعصب ويقبل بالحوار أياً كان وأياً كانت طبيعته، والقضية قبل أن تكون قضية سياسية هي قضية حضارية. فلمحاربة التعصب يجب أن نعلو عليه ونهزم أنفسنا أن مسنا بعض رذاذه ـ فلقد شملت العدوى بعض التيارات المفروض فيها أنها معادية له ومساندة للعقل ـ وقد يعني الأمر جبهة أو أي شكل من الأشكال، المهم أن تشمل كل القوى المعادية للجهل المفتوحة على العلم والعقل، المتخلصة من ضيق الأفق الحزبي أو العقائدي، المتفقة على حد أدنى للتخلص من هذا الداء السرطاني. وبحيث يجد كل إنسان الحق في أن يعبر عن رأيه في الصحف والمجلات والكتب، وأن تكون لكل القوى مساحتها المفتوحة دون قيود في كل وسائل الاعلام ودور النشر، ولو وصل الأمر بإحداها لمناقشة المسلمات المتوارثة ـ أية مسلمات ـ وذلك لإثبات فسادها أو صلاحها لنا ولتقدمنا. أي يجب أن نرى قضية تراثنا في حقلها الزماني ذاته. نراها في اطار لحظتها التاريخية، ولكن نراها أيضاً كقضية الحاضر، ودون خوف من سيف مشهر، بل باعتبارها جزءاً من حركة التاريخ وتفاعلاته، أو كما يقول د. حسين مروة (الخروج بقضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته، أو كونها اسقاطاً للماضي على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه، وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلاً دينامياً تطورياً صاعداً رغم التقطع الحادث في مجرى حركة الصيرورة هذه..)[١٢]. أي النظر إلى التراث والمسلمات نظرة موضوعية لا تلعب فيها الأهواء السياسية أو الحزبية أو الدينية لعبها.

قد يكون الثمن غالياً، سيدفعه ويجب أن يدفعه كل مدافع عن الحق. لقد تحمل طه حسين وعلي عبدالرازق وغيرهم كثيرون، ووهب مروة حياته ثمناً لحرية العقل في مواجهة ضجيج الجوقة من حملة الأقلام المشبوهة أو المرتزقة الذي يكتبون من أجل ذهب السيد. هؤلاء المرتزقة أو مغلقو العقول ليسوا إلا زبداً يذهب جفاء، أما ما ينفع الناس، فيمكث في الأرض.

إن الحرية لا تتجزأ، وحرية الفكر جزء من مجموعة حريات مجتمعية مترابطة لا تنفصل إحداها عن الأخرى، لكن دور المثقفين فيها دور أساسي، وبدونه يصبح النضال ناقصاً أو مبتوراً، هذا النضال الذي لا يستلزم فقط تفسير العالم ولكن يستلزم أيضاً العمل على تثويره ومن ثم تغييره.

بالنسبة للمفكر لا يمكن فصل عقله وعقلانيته عن إنسانيته، وحين يوجه قبضته للتعصب، فإنه لا يفقد شيئاً

سوى قيوده التي تكبل هذه القبضة، ويربح في النهاية وجوده كإنسان(*).

المراجع

(١) عبد الهادي عبد الرحمن. جذور القوة الإسلامية. قراءة نقدية لتاريخ الدعوة الإسلامية. ص ١٩. دار الطليعة بيروت. ١٩٨٨.

(٢) ماركس. كارل. مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي. دار التقدم موسكو. ١٩٧٤م.

(٣) تركي الحمد. الوطن العربي. البحث عن ايديولوجيا. مجلة المستقبل العربي. ٤/ ١٩٨٨م ص ١٣.

(*) بحث مقدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب في طرابلس - الجماهيرية.

(٤) محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر ص ٢٩. دار الطليعة بيروت.

(٥) فؤاد زكريا. التفكير العلمي. ذات السلاسل. الكويت ١٩٧٧م ص ٨١.

(٦) نفس المصدر. ص ٨٢.

(٧) أنظر ناجي علوش. مجلة الوحدة. ص ١٨٢. يوليو/ أغسطس ١٩٨٨. مجلس الثقافة العربية. المغرب.

(٨) فؤاد زكريا. المصدر السابق. ص ١١٢.

(٩) طيب تيزيني. مجلة الآداب فبراير ١٩٨٨. ص ٣٤. بيروت.

(١٠) فؤاد زكريا. نفس المصدر السابق. ص ١١٠.

(١١) نفسه.

(١٢) حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية. ج ١ ص ٢٩. دار الفارابي بيروت.

(*) ياقوت الحموي. معجم البلدان. ج ٣ ص ٢٧٢. دار صادر وبيروت. بيروت ١٩٧٩م.

الثقافة العربية كما ينبغي أن تكون

نور الدين بن بلقاسم

مداخلتي أيها السادة والسيدات ستكون اليوم حسب المخطط التالي:

١ ـ المعاني المعجمية لكلمة «ثقافة».

٢ ـ المتعلم ليس بالضرورة مثقفاً.

٣ ـ ثقافة الأصالة وثقافة الاغتراب.

٤ ـ ثقافتنا كما ينبغي أن تكون في المرحلة القادمة:

أ ـ توفير الانتاج الثقافي الرفيع.

ب ـ تنقية الساحة الثقافية من الطفيليين.

ج ـ إيجاد مناخ من الأمن والازدهار الثقافيين.

٥ ـ ضرورة الوفاق بين رجل الثقافة ورجل السياسة.

٦ ـ حاجتنا إلى ثقافة واعية.

وسنبدأ تحليلنا بالعنصر الأول:

١ ـ المعاني المعجمية لكلمة «ثقافة»:

في معجم لسان العرب لابن منظور[1]

ـ **ثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقْفًا وَثِقَافًا وثُقُوفَةً: حَذَقَهُ**

ـ **وَرَجُلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إذا كَانَ ضَابِطًا لِمَا يَحْوِيهِ قَائِمًا بِهِ.**

ـ ويُقال: **ثَقِفَ الشَّيْءَ وَهْوَ سُرْعَةُ التَّعَلُّمِ.**

(١) ابن منظور ـ لسان العرب: ٣٦٤ ـ ٣٦٥ تقديم العلامة الشيخ عبدالله العلايلي اعداد وتصنيف: يوسف خياط ـ دار لسان العرب ـ بيروت (بلا تاريخ).

ـ ويُقَالُ: غُلَامٌ لَقِنٌ ثَقِفٌ أيْ **ذُو فِطْنَةٍ وَذَكَاءٍ**، والمراد أنّه **ثَابِتُ ٱلْمَعْرِفَةِ بِمَا يُحْتَاجُ إلَيْهِ.**

ـ وفي حديث أمّ حَكِيمٍ بِنْتِ عبدِ المُطّلب قالت:

إني حَصَانٌ فما أُكَلَّمُ، وَثَقَافٌ فَمَا أُعَلَّمُ:

أي أنّ معرفتها ثابتة لا تحتاج معها إلى تعليم

ـ وَثَقِفَ الرَّجُلَ = ظَفِرَ بِهِ، قال تعالى في كتابه العزيز: ﴿وٱقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ﴾[2].

وقال تعالى في محكم التنزيل: ﴿فأما تثقفنّهم في الحرب فشرّد بهم من خلفهم﴾[3]

فمعنى (ثقف) في الآيتين: يعني ظَفِرَ بِالْعَدوِّ في الحَرْبِ.

ـ والثِّقَافُ: حديدة تُسَوَّى بها الرِّماحُ المُعْوجَّةُ.

ـ والتّثقِيفُ: التَّسْوِيَةُ ـ **التَّسْقِيمُ لِلْمُعْوجِ.**

ـ والمثّقف: **هُو المُسْتَقِيمُ**[4].

(٢) سورة البقرة: الآية ١٩١.

(٣) سورة الأنفال: الآية: ٥٧.

(٤) أنظر نفس المعاني في «القاموس الجديد» لعلي بن هادية وصاحبيه: ص ص ٢٣٨ ط. الشركة التونسية للتوزيع ـ تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ١٩٨٢.

فمما سبق نلاحظ أن كلمة (ثَقِفَ) تشتمل على معنيين أساسيين :

أ - المعنى الموسوعي للعلم :

ويظهر ذلك في الحذق للمعارف ودقّة ضبطها، وسرعة تعلّمها، والعمل على ثباتها وتنوّعها.

ب - المعنى الأخلاقي :

ويتلخّص في التهذيب والتقويم والاستقامة.

هذان المعنيان الأساسيان أيها السادة للثقافة يُمَثّلان عنصرين أساسيين في رسم ثقافةٍ واجبةِ الوجود ذاتِ هَوّيةٍ عَربيّةٍ اسْلاميّةٍ ثابتةٍ، لا تتغيّر بتغيّرِ رِياحِ الموضاتِ الثّقافِيّةِ المُخْتَلِفَة في البلدان المناوئة لنا، والسَّاعِية إلى إبقائنا أمّة اسْتِهْلاكٍ لا أمّةَ إنْتاجٍ.

فالثقافة التي ينبغي أن تكون، نريدها أن تشتمل على (كل ما فيه استنارةٌ للذهن، وتهذيبٌ للذوق، وتقويمٌ للأخلاق، وتنميةٌ لملكة النقد النزيه والحكم الواعي المتثبّت المبنيّ على الاستدلال والبرهان لدى الفرد والمجتمع على السواء[٥].

فالمعنى الأخلاقي هو الذي يجسّم الركيزة الأساسية للثقافة العربية الإسلامية.

والمعنى الموسوعي للثقافة يخدم المعنى الأخلاقي . . .

٢ - المتعلم ليس بالضرورة مثقفاً :

ففي منظور الثقافة العربية الإسلامية أن كل امرىء يتوسّع في العلوم والمعارف ويصعد إلى درجاتها الرفيعةِ، فإنه في آن واحد يرتفع في سلّم الأخلاق، وإذا لم يؤدّبه علمُه إلى هذه النتيجة فإنه يكون متعلّماً وليس بمثقف[٦].

ذلك أن غايةَ الثقافةِ السليمة هي بناء الإنسان الخيّر الشاعرِ بما له وما عليه، والتمسكِ بالإيثارِ لا الإثرة، والمحاول دائماً أن يلتمس الأعذار للآخرين حتّى يصفح عن أخطائهم، ويتغاضى عن زلاّتهم، ليستطيع بذلك أن يعايشهم، ويتعاون معهم في السّراء والضراء.

ولخلق هذا الإنسان النموذجي في مجتمعنا الحديث فإنه لا يكفي أن نعلّمَ الناسَ ونطوّر مداركهم الفكرية والعقلية في المعاهد والجامعات، ولا يكفي أن نجعلهم يكتسبون معارف مختلفة بالتعليم والتكوين، وإنما يكون ذلك بتنمية الجوانب الروحيّة فيهم، بتربية نموذجية تعتمد الإسلام منطلقاً، والعربية ركيزةً، والتراثَ الفكريَّ والحضاريَّ العربيَّ الإسلاميَّ إطَاراً، ومادّةً لإنتاجنا الثقافي في وسائلنا الإعلامية المختلفة المكتوبة منها والمسموعة والمرئيّة.

إن هذا الإنسان الذي ينشأ في مناخ اجتماعيّ أصيلٍ هو الذي يعمل على إيجاد ثقافة أصيلة تعكس للعالم صورةَ الحضارة التي هو منها، وهو الذي يعمل على أن يكون أصيلاً في مواقفه، انطلاقاً من أنّ لكلّ حضارةٍ ثقافةً[٧] تتميّز بالخصوصّيةِ والتفرُّدِ والطرافَةِ، وأَنَّ من هذا التنوع بين الثقافات يتوفّر الثراء في الحضارة الإنسانية.

فالمتعلم إذن ليس بالضرورة مثقّفاً، لأنَّ التَّعَلُّمَ اكتسابٌ ومعرفةٌ للقراءَةِ والكتابةِ والثَّقَافَةَ سُلوكٌ اجتماعي قويمٌ نَاتِجٌ عَنْ تَهْذِيبٍ للحَواسّ والغَرَائِزِ وَتَقْوِيمٍ للسُّلُوكِ.

٣ - ثقافة الأصالة وثقافة الإغتراب :

فالمجتمع الواثق من نفسه، الساعي لبناء غده، المعتمدُ على إمكانياته، هو الذي تُشَاعُ فيه الثقافة الأصيلة التي هي منه، وتُسْتَبْعَدُ عَنْه ثقافةُ الاغتراب، لأنّ ذلك يعينه على بناء ذاته، اعتماداً على أن الثقافة الأصيلة هي ثقافة **تأسيس**، بينما ثقافة الاغتراب هي ثقافة **تسييس** يعتمد فيها القائمون بالأمر على تلهية الناس عن واقعهم بكل أنوع الملاهي المبتذلة . . .

وثقافتنا في المرحلة الراهنة هي في كثير من وجوهها ثقافة تسييس لأنّها كانت وما تزال تشد الناس بالترفيه الرخيص

(٥) يوسف خياط - معجم المصطلحات العلمية والفنية: ١٠٥ طبع دار لسان العرب - بيروت - لبنان (بلا تاريخ).

(٦) نور الدين بن بلقاسم - الثقافة والحضارة - العمل الأدبي: ٦ - الخميس ١٩٨٧/٨/٦.

(٧) ورد في المعجم الفرنسي ما يلي :
Culture: n.f. Ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation.
Ensemble des connaissances acquises.
Paul Robert - Micro Robert - 256 Paris 1971.

أكثر من أن تساهم في بناء الاقتصاد والفكر والأخلاق، ولذلك كانت وما زالت ثقافة مستلبة وغير أصيلة.

٤ ـ ثقافتنا العربية كما ينبغي أن تكون في المرحلة القادمة:

نحن نرغب من القائمين على حظوظها أن يجعلوا منها ثقافة تأسيس وذلك يكون بالعمل على توفير العناصر التالية:

أ ـ توفير الانتاج الثقافي الرفيع:

وهو الانتاج الذي يصبّ بمختلف فروعه من أدب ومسرح وسينما وأغنية ورسم ونحت في قناة الثقافة بمفهومها الأخلاقي.

«فإذا ما قرأنا روايةً أو شاهدنا لوحة جميلةً أو مسرحيةً رائعةً أو استمعنا إلى أغنيةٍ رفيعةٍ أو شاهدنا شريطاً راقياً فإننا نخرج بعد المشاهدةِ أو الإستماع إلى أَثَر من هذه الآثار ـ بإحساس نبيل يجعلنا نصمّم من جديد ونصرّ على أن نكون أحسن ـ في وضعنا الماديّ المعنويّ أكثر مما كنّا نحن فيه.

إن ذلك التصميم الذي حرّك أعماقنا هو علامة على سمّو ذلك الأثر الفنيّ. فالإنتاج الفنيُّ الممتاز هو الذي يشحن أعماقنا باستمرار بالشعور النبيل، وبالحبّ العظيم، ذلك الحبّ الذي يشمل الإنسانية كلَّها، بحيث يجعلنا الأثَر الفنيُّ الرفيعُ نندفع بكل عزم وثقة في النفس إلى تثقيف أنفسنا بأنفسنا، وتثقيف محيطنا أو تقويمه، وإلى محاربة الشرّ السائد في العالم، وإلى تركيز الخير فيه، وبثّه بين الناس.

أما الإنتاج الثقافي الهابط هو الذي لا يجعلنا نسمو على أنفسنا، وهو الذي لا يبعدنا عن نداء الحيوان فينا، فهو انتاج يهيّج فينا الغرائز، ويجعلنا نفقد الثقة بالآخرين، كما يجعلنا الأثر غير النبيل نعمل على زيادة الشر في العالم، وذلك لأنَّه لا يطهّر عواطفنا من شوائبها، بل يبلّد إحساسنا بالحياة والناس، وذلك بما يوحيه إلينا من شعور اللامبالاة بالقيم الإنسانية وعدم احترام الحدود الاجتماعية[٨].

(٨) نور الدين بن بلقاسم ـ الثقافة والحضارة ـ العمل الأدبي ٦ ـ تونس الخميس ٦ آب ١٩٨٦.

ب ـ تنقية الساحة الثقافية من الطفيليين:

ولا يكون الانتاج الثقافيُّ رفيعاً ونبيلاً ـ كما ذكرنا ـ إلا بتنقية الساحة الثقافية من الدخلاء عليها والطفيليين فيها.

ولا يعني هذا أن نَحْرِمَ فئةً معيّنةً من المواطنين من ممارسة حقها في التعبير عن ذاتها بالشكل الذي تراه، وإنّما أعني بذلك أن نحكّم المستوى في كل إنتاج من انتاجات الثقافة. والمستوى الأدبي والفني لا يحصلان عند منتج الثقافة إلا بالمستوى العلمِيّ الذي يعتمد أساساً على التعليم والدراسة والاستيعاب لكل ما يدرس ـ وبهضمه والنسج على منواله، ثم تجاوزه.

فمرحلة التجاوز التي يصل إليها المنتج لأي نوع من أنواع الأشكال الثقافية هي مرحلة الإبداع... وهي المرحلة التي يجب أن نختار من بين الذين وصلوا إليها من يمدّون وسائلنا الإعلامية المكتوبة منها والمسموعة والمرئية بكلّ الإنتاجات التي ترفع ذوق المواطن، وتهذّب سلوكه، وتوسّع معارفه؛ وتنمّي وعيه، وترقّق حسّه، وتشحذ عزيمته، وتوسّع مجال مَثَلِه الأعلى، ليكون بآستمرار ملتصقاً بإنسانيته، عاملاً على تغيير ما به وما بالآخرين نحو الأحسن والأمثل. وبهذا يمكن أن تختفي مظاهر الثقافة الهابطة المتمثلة في الأغاني الرديئة من حيث اللحنُ والكلماتُ، والمسرحُ الذي يغلب عليه التهريج، والنصوصُ التي تدّعي الشعر وهي ليست من الشعر في شيء، والمقالاتُ الصّحفية التي تنتشر في كثير منها الأخطاء اللغوية والنحوية والصرفية والتراكيب السقيمة، والتعابير الخاطئة.

ج ـ إيجاد مناخ من الأمن والازدهار الثقافيين:

وتطور الثقافة في الوطن العربي مرهون بتوفّر عدّة عوامل أساسية منها:

١ ـ توفير الأمن الثقافي الذي فيه وبه تنطلق أصوات المبدعين من خرسها، وتنطلق عزائم الذين وقعوا تحت طائلة الخوف، وذلك حتى يستطيعوا التعبير عن فكرهم بحرية وبالشكل الذي يمكن أن يعبّروا به.

والأمن الثقافي لا يدوم وتترسّخ تقاليده إلّا بتوفّر الحرية

الفكرية المتمثلة في «حرية التعبير والنقد والتساؤل، بحثاً عن الحقيقة، وتطلُّعاً إلى الأفضل والأعدل»[٩].

٢ ـ تكريس مبدأ الاختلاف في الحياة وفي العمل الثقافي[١٠].

٣ ـ تشبيب هياكل المؤسسات الثقافية، وذلك بتشبيب القائمين عليها[١١] من حيث تأصيلهم وتجذيرهم في تراثنا وحضارتنا ـ تفادياً للإنبات ـ ومن حيث تكوينهم التكوين المتواصل لكي يكونوا على وعي تام بما يقع في الساحة الثقافية القطرية والعالمية.

٤ ـ الابتعاد بقدر الإمكان في الحياة الثقافية ـ عن بيروقراطية التسيير[١٢] وذلك لأنّ الثقافة مثل الحياة تستمدّ قوّتها وعنفوانها من التغيير والحركة، والبيروقراطية ضدّ الحركة، ولذلك فهي إذا خالطت الثقافة عملت على قتلها.

٥ ـ تشجيع الاندفاع التلقائي للمبدعين واستثماره في تأسيس ثقافة واعية، ترتكز على تعبير المبدع عن مشاغل النفس والمجتمع، وذلك حتى يساهم رجل الفكر ورجل الفن في تقريب زمن الوحدة العربية المنشودة وذلك بإثراء الجانب الوجدانيّ للإنسان في الأمة، وبتجديد همّته، وصياغة رؤاه المستقبلية صياغةً جديدةً[١٣]، تتماشى مع هذا الهدف العظيم.

٦ ـ الحد من فولكلورية الثقافة، والعمل على الاهتداء إلى ثقافة فاعلة انطلاقاً من انتسابنا للحضارة العربية الإسلامية.

وهذا لا يكون إلّا بمراقبة ومراجعة الأنماط الثقافية المستوردة التي سمّمت لغتنا وفنوننا وآدابنا، وهمّشت الثقافة العربية الإسلامية في ديارنا، التي هي ـ أساساً ـ ثقافة التربية والتهذيب والتكوين؛ فنتيجة الإستلاب الفكري والإضطراب العاطفي صارت الثقافة عندنا في كثير من جوانبها ـ ثقافةَ استهلاكٍ وارتزاقٍ وشحنٍ للغرائز بكلّ ما ينّمي في الفرد شعورَ العداء نحو الآخرين.

على أنّ هذه المراقبة أو هذه المراجعة لا يمكن أن تتحقق إلّا بمراجعة هياكل الجامعات العربية ووسائل التربية ومناهج التعليم فيما لأنها تركز على تلقين المعلومات ليوم الامتحان لا على تكوين الفكر النقدي التحليلي، مما جعلها تخرج الموظفين لا المثقفين، ومما جعلها كذلك تساهم في الإستلاب الفكري والثقافي. أضف إلى ذلك مراجعة وسائل الإعلام والمؤسسات الثقافية بصفة عامة على أن توضع هذه المؤسسات بيد رجال يجمعون بين العمل المجدي، والإخلاص للوطن «ويتعاملون مع الابداع والمبدعين في حرية وكرامة وإباء»[١٤].

٧ ـ الحد من ارتفاع سعر الكتاب حتّى يكون في متناول الجميع، وذلك يكون بدعم حقيقي وغير مشروط له، حتى يستعيد مكانته في قلوب الناس وحياتهم اليومية[١٥] بآعتبار أنّ كلَّ ثقافةٍ لا يكون الكتابُ أساسَها ومنطلقَها هي ثقافةٌ لا قيمةَ لها، وهي بالتالي ثقافةُ (تسييس) لا ثقافة (تأسيس).

٨ ـ أن تقع معاملةُ الإنتاجِ الثقافيّ من أدبٍ ومسرحٍ وسينما ورسم وأغنية في كل قطر عربي مثل الانتاج الاقتصادي[١٦]؛ وهذه المعاملة تكون بتصنيع الانتاج الثقافي وترويجه في الدّاخل والخارج، فَتُصْبِحُ الثقافةُ بذلك رافداً من روافد الاقتصاد الوطني، لا عبئاً عليه.

(٩) الميداني بن صالح ـ رفع الحجر عن الكتب ـ جريدة الصباح: ٨ ـ تونس الأربعاء ١٨/١١/١٩٨٦.

(١٠) محمد أحمد القابسي ـ حرية التفكير ـ جريدة الصباح: ٨ ـ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

(١١) عبد الجليل التميمي ـ مستقبل حضاري منشود ـ ج الصباح: ٩ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

(١٢) عبدالحليم المسعودي ـ التطهير ـ جريدة الصباح: ٨ ـ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

(١٣) محمود التونسي ـ ممارسات مؤسفة ـ جريدة الصباح: ٩ ـ تونس ـ ١٨/١١/١٩٨٧.

(١٤) عبد الرؤوف الخنيسي ـ الابداع في حرية وكرامة ـ جريدة الصباح: ٩ ـ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

(١٥) محمد رضا الكافي ـ أمنيات ـ جريدة الصباح: ٩ ـ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

(١٦) نور الدين بن بلقاسم ـ تغيير جذري ـ ج الصباح: ٩ تونس ١٨/١١/١٩٨٧.

٩ ـ ضرورة الحفاظ على الآثار الإسلامية في كلّ قطر عربي وما قبل الإسلامية، وذلك بإحصائها ورسم خريطة لمواقعها، ووضع عسس عليها في أماكن تواجدها، والعمل من قبل معاهد الآثار على إبرازها والتنقيب عليها، وذلك لتجسيم مختلف الحضارات التي تعاقبت على الأمة العربية وساهمت في نحت كيانها.

١٠ ـ ضرورة الاعتناء بالمخطوطات وذلك يكون:

أ - بمنع التجار من تهريبها خارج كل قطر.

ب - بمنع الأجانب من سرقتها لبيعها في الخارج أو لوضعها في متاحفهم الوطنية. فالمخطوطات النادرة مثل الآثار النادرة تعطي قيمة للقطر والأمة، وقد أقدمت على سرقتها غير دولة استعمارية في القرن الماضي وفي القرن الحالي. فسرقة المخطوطات والآثار من الوطن العربي كانت عمليةً استعماريةً منظّمةً، لعب فيها جهلُ مالكي المخطوطاتِ والاغراءاتُ الماليةُ دوراً حاسماً، وهي عملياتٌ تهدف في الأساس إلى تفريغ الوطن العربي قطراً قطراً من محتواه الحضاريّ والعلميّ، وترك العرب بخاصّة والمسلمين بصفة عامّة محتاجين حتى لمعرفة تراثهم إلى الغرب مثلما هم في حاجة إليه لاستيراد صناعاته وتكنولوجياته المختلفة.

وفي هذا الصدد وحفاظاً على المخطوطات من الضياع لا بد أن تقوم أقسام المخطوطات في الأقطار العربية بخطوة جريئة تتمثّل في جمع المخطوطات التي يمتلكها الخواص وذلك بشرائها بأيّ ثمن، لأنه ليس مضموناً أن يحافظ الخواص على هذه المخطوطات لقلّة معرفتهم بالوسائل العلمية الواقية لها من التلف.

فالمخطوطات الكثيرة الموجودة في بيوت الناس لا بدّ من الإعلان عن تسجيلها في سجلات الحيازة، بوصفها ثروة وطنية. ولا بد أن يرافق عمليةَ التسجيل هذه تنقلاتُ المختصّين في المخطوطاتِ والمعتنين بها في المدن والقرى والأرياف بحثاً عن الذين يمتلكونها دون أن يُعْلِنُوا عنها.

ولا بدّ كذلك من ندوات تلفزيونية وكتاباتٍ صحفية تشرح للناس قيمةَ المخطوطات وأهميتَها، وذلك حتى تولّد هذه الندواتُ الوعيَ الوطنيَّ لتسهيل عملية التسجيل والحيازة.

وبعد تسجيل المخطوطات وحيازتها من قبل الدولة لا بدّ من تصنيفها في فهارس بحسب مواضيعها، فتصنّف مثلاً في الفهارس التالية:

١ - فهرست المخطوطات اللغوية المتخصصة في النحو والصرف والمعاجم وفقه اللغة.

٢ ـ فهرست مخطوطات الفقه.

٣ ـ فهرست مخطوطات الطب والبيطرة والصيدلة.

٤ ـ فهرست مخطوطات الموسيقى والغناء والسماع.

٥ ـ فهرست مخطوطات الحساب والهندسة والجبر.

٦ ـ فهرست مخطوطات الفلك والتنجيم.

٧ ـ فهرست مخطوطات التاريخ والتراجم والسير.

٨ ـ فهرست مخطوطات الأدب العربي.

٩ ـ فهرست مخطوطات الحديث النبوي وعلومه.

وبعد الفهرسة للمخطوطات لا بد من التعريف بالنوادر والفرائد منها، وتحديدِ عُمُرِهَا، وذكر عما إذا كانت فريدة من نوعها في العالم، وذلك لتعريف الباحثين العرب المتخصصين بها، للاطلاع عليها أو تحقيقها(١٧).

٥ ـ ضرورة الوفاق بين رجل الثقافة ورجل السياسة:

على أن المنطلقات السابقة التي اقترحتها لتغيير ما بحال الثقافة عندنا لا تتحقق إلا إذا وضع المثقف ورجل السياسة اليد في اليد، وتعاونا على ما فيه مصلحة الجميع لخير الجميع. وسعى السياسي عندنا في الحاضر والمستقبل إلى تعميد الثقافة وتنميتها، وتجنب كل ما يمكن أن يُهَمّشَهَا، وآعتبار أن الثقافة الرائدة هي التي تمهّد طريق السياسة وهي التي تُوجِدُ المواطن الصالح.

فكلُّ قمع للثقافة والمثقفين أو كلُّ تدجين لهما بآسم

(١٧) يوسف مطر ـ مجلة الدستور: (٤ ـ ١١) ـ ٤ ـ ١٩٨٨، من حديث أجراه مع عالم المخطوطات العراقي أسامة النقشندي.

السلطة أو الأيديولوجيا في أي مجتمع ليس لصالح ذلك المجتمع ولا لصالح الحضارة التي يسعى لبنائها وتركيزها؛ فالسياسي الذي يدخل التاريخ من بابه العريض هو الذي يعمّد الثقافة ويحميها ويُجِلُّ أَهْلَهَا ويستشيرهم في شؤون البلاد والعباد.

فالسلوك السلطوي الذي يَعْمُد إلى تدجين المثقفين واخضاعهم لخدمة السلطة قد برهن التاريخ على عدم نجاحه في تكبيل رجل الثقافة الذي ظل بآستمرار قادراً على التجدّد والإضافة والتأثير(١٨)، وفَضْحِ الممارسات السلطوية الخاطئة.

إنّ التحولات الاجتماعية الكبرى في الحياة الإنسانية تحققت دائماً بفضل لقاء رجل الثقافة برجل السياسة، أي لقاء الفكر بالممارسة؛ وفي الفترات التي يتحوّل فيها هذا التآلف بين السياسي والمثقف إلى تنافر، تتحول حركية المجتمع إلى سكون، ويستحيل تفتّحه ـ لكل ما هو ثابت ومتطور في الحضارة والفكر ـ إلى آنغلاق(١٩).

فالسياسة هي التي تنفّذ، أمّا الثقافة فهي التي تمد التحولات المجتمعية بالحيويّة، والثقافة بدورها تستوحي من هذه التحولات مادَّتَهَا وعناصرَ تطوّرها الصالحةَ لكل إبداع أصيل.

فلكي نتطوّر بسرعة ونطور الحضارة والفكر والعلم في أمتنا علينا ألّا نعتبر الثقافة في المشروع السياسي (الغائب الكبير) أو (الابن الضال)(٢٠)، لأن اعتبارنا هذا لها معناه تعطيلٌ للفكرِ، وغَلْقٌ لباب الحرية، ووضعٌ لأقدار الناس ومصائرهم على جناح المجهول. فالمثقّف المبدع النزيه مع نفسه ومع قومه والبعيدُ عن الأيديولوجيات المستوردة يُعْتَبَرُ سنداً لرجل السياسة الواعي والمخلص في سعيه لبناء الدّولة العصرية، وإقامةِ مجتمع الكفاية والعدل. لأن المُثَقَّف بإنتاجه الأصيل يلقّح المجتمع بعنصر التغيير الهادىء والعنيف، ويغيّره من الداخل، ويشحذ وجدان الناس فيه بالشعور النّبيل، وينفي منه الثّباتَ والاستقرار اللذين يؤدّيان بالمجتمع إلى أن يكون سكونيا وغير متجدّدٍ.

٦ ـ حاجتنا إلى ثقافة واعية:

فنحن في هذه الفترة من حياتنا الاجتماعية والسياسية نحتاج إلى ثقافة واعية، ذات هُويّةٍ عربيةٍ إسلامية ثابتةٍ، تتماشى مع متطلبات مرحلتنا الراهنة، وتوفّر أسباب القوة الحقيقية التي تستمد منها الإرادة الجماعية للأمّة الجُهْدَ والاندفاعَ نحو تحقيق الذات والراحةِ النفسية، والسموَّ العَقْلِيّ، وهو ما يتيح لأمتنا أن تقف نِدًّا للأمم المتقدمة في الفكرِ والعلم والتكنولوجيا.

وهذه الثقافةُ الواعيةُ لا بدَّ أن تتمثل في أعمال إبداعية ناضجةٍ وراقيةٍ شكلًا ومضموناً، ـ تبلّغ بفضلها أجيالُنا الجديدة رسالتها الحضارية ورؤيتها لواقع الإنسان والكون ـ إلى العالم.

فالثقافة التي نريد هي التي تحمي هُويتَنا العربيَّةَ الإسلامية لأنّها نابعةٌ منها، وخارجةٌ من لَحْمِهَا ودَمِها، فتُدافِعُ عنها، وتسْتجيبُ لتطلعاتنا، وتُعمّقُ الوَعْيَ الحضاريَّ فينَا بأبعاده الوطنية والقومية والإنسانية(٢١). بحيث تغيّر هذه الثقافةُ الجديدةُ النظرةَ السائدةَ عند الكثيرين منا والمتمثلةَ في أنَّ النهضة الحقيقيةَ لن تتاح لنا إلا إذا (لحقنا بأسرع وأحدث العربات في قطار) الموضة الثقافيةِ والفكرية والحضارية الغربيةِ. إن الذين ينزعون هذا المنزع يسعون إلى أن يلبسونا كساءً لم يقس على قياسِنا، وهم يسعون إلى تغيير عاداتِنا الطريفةَ وتقاليدَنا الأصليةَ، وذلك حينما يَعْمُدُون إلى محاولة قولبتنا في قالب الغرب المستعار.

نحن لا نرفض الفكرَ ولا الثقافةَ المفيديْنِ من أيّة جهةٍ كانت لأنَّ الفكرَ والعلمَ والحضارةَ مشروعٌ إنسانيٌّ مشتركٌ،

(١٨) حميد سعيد ـ هل الثقافة العربية متخلفة؟ ـ مجلة الدستور: ٤٣ ـ الاثنين ـ ١٩٨٨/٣/٢٨.

(١٩) حميد سعيد ـ هل الثقافة العربية متخلفة؟ ـ مجلة الدستور: ٤٣ ـ الاثنين ـ ١٩٨٨/٣/٢٨.

(٢٠) منصف وناس ـ اجابة السؤال الكبير ـ جريدة الصباح: ٨ ـ تونس ـ الأربعاء ١٩٨٧/١١/١٨.

(٢١) الميداني بن صالح ـ رفع الحجر عن الكتب ـ جريدة الصباح: ٨ ـ تونس الأربعاء ١٩٨٧/١١/١٨.

ولكننا نرفض أن نكون نسخةً مطابقةً من غيرنا، لأننا نحن عرب مسلمون ننتمي إلى عالم متخلف، فإذا ما قلّدنا في كلّ شيء فإننا بتعوّدنا على التقليد واستهلاك الجاهز دون جَهْدٍ، نخْسِرُ كلَّ شيء، لأننا وقتها لن نستطيع أن نساهم بما عندنا من خصوصيَّةٍ وطرافة في بناء مشروع الحضارة العالمية.

فبناء ثقافتِنا الجديدةِ على أساس المفهوم الأصيل للثقافةِ العربية الإسلامية ـ والذي بسطته في أوَّل هذه المداخلة ـ والهادف إلى أن يكون كل انتاج ثقافيّ هو لبنة صالحة لبناء الإنسان خُلُقاً وفكراً ووجداناً وذوقاً وإحساساً، و «هو الكفيل بصنع الإنسان الجديد عندنا، وهو الكفيل بتطوره الاجتماعي والاقتصادي والعلمي، لأنه إذا توفر يربّي فيه الضميرَ، ويهذّبُ فيه الإحساسَ والذوقَ، الذي بدونه يعجز المرء عن التمييز بين ما له وما عليه...

وبدون الضمير والذوق والاحساس ـ هذه العناصر التي تخلقها الثقافة الراقية النبيلة ـ ينقلب الإنسان إلى حيوان أسطوري، يأكل الأخضر واليابس، بأعتناقه لعقلية: «أنج بنفسك» أو عقلية: «أخط رأسي واضرب». أو عقلية «دبّر رأسك» ـ هذه العقلية الرديئة ـ التي لا تتماشى مع الثقافة العربية الإسلامية ـ قد تسرّبت إلينا واستقرت فينا وجلست بيننا بفعل غزو ثقافة الاستهلاك في الغرب لنا في ديارنا، فغيّرت هذه العقلية السالبة ما بنا، وزرعت الحذر فينا من بعضنا بعضاً، وأفقدت كلاًّ منا الثقة في الآخر، فرّقت بسببها أخلاق الكثيرين منا، وتضخّم فيهم «الأنا» على حساب «الأنت» فأهتزت بذلك ركائز المجتمع العربي، وتخلخلت بِنْيَتُه، وحدّقت بسبب ذلك الأخطار فينا.

ولكي ننجو بأنفسنا وبأمتنا، ونبني كياننا وحضارتنا على ركائز العلم والأصالة، عَلَيْنَا أن نركّز ثقافتنا في المرحلة القادمة على المفهوم العربيّ الإسلامي للثقافة والذي بسطناه آنفاً، لأنّه هو المفهوم الأصيل والكفيل بتغيير وضعنا البشري وجداناً وسلوكاً واجتماعاً واقتصاداً، وذلك انطلاقاً من أنّ الأمّة الراقية هي نتاج ثقافة راقية[٢٢]، تغير بناء كيانها إلى الأحسن، وتطوّره، بأعتبارها ثقافة تأسيس، دون أن تُلْهِيَهَا بكل ما هو غثٍّ وغيرَ نافعٍ من ثقافة مجتمع الاستهلاك التي ستسبّب عاجلاً أم آجلاً في سقوط الحضارة(*).

(٢٢) نور الدين بن بلقاسم ـ الثقافة والحضارة = العمل الأدبي: ٦ ـ تونس ١٩٨٧/٩/٦.

(*) بحث قدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب في طرابلس.

الانتفاضة

حسين حيدر

من عـالم الأرض أم من عالم النُجُم
من وردة الحلم أم من شـوكة الـندم
أم من نشيـــج وراء البـال، متصــل
بــذكـريـات لهـذا البــال، لم تنم
من أين جئتم، من الأرحـام عاجـزة
فهــل أتيتم إلى الـدنيـا بـلا رحم؟
لــو تلك أرحـامنـا كنتم لنا شبهـاً
أكـرمت سيماءكم عن شبهـة الـرمم
لكنهـا الأرض، ملت من صغـارتنـا
فأنبـت جيلها المنشـود، من عـدم!
جــذوركم لم تـزل فيهـا معـرّشـة
ودورة النسـغ توصي النسـغ بـاللمم
وسلّحتكم بـأحـجـار مـبـاركـة
مـديـدة العمـر، أسـطوريـة الكـرم
وأودعت في سـداهـا، سـرّ غضبتها
ووشـــوشتهـا أن انقضي، ولا تسمي
لستم بـأطفالنـا، فالعجـز من جـدل
يعـطي النقيض، وطالت دورة العقم
لا تـخــدعنـكـم مـنــا مـشــاركــة
نخشى على حربكم من لوثـة السقم
من أول الـدهـر، للتـاريـخ عبـرتـه
قـاتـلْ لحقـك، بـالأسنـان، تُحترم
في سـاحة القـدس أخـطار مفـاجئـة
فـكم جـواد كـبـا فـيهــا ولم يـقم
النــازلــون إليهـــا، بيـن منسحـب
إلـى سـلامتـه فـي لعبـة السـلم
وبـين مــسـتـشـهــد أدى أمــانـتـه
وبـين مـنتـصـر يعـطي كـمنـهـزم
وبين مستـذكـرٍ، حـانٍ على وجـع
يسـوّر الحلم المكسـور بـالشمم

سحر الكبار انتهى بالسحر شعوذة
وساحر الكون طفل يثغ الكلم
فعندما قدمت للكون قصتنا
يد الكبار عرفنا نظرة البرم
وعندما أوجز الأطفال قصتهم
تغيرت نظرة في الكون للغنم
جيل الحجارة يكفي حربكم شرفاً
أن تستمر فلا تفريط في الحرم
كل الحروب التي خضنا، إذا جمعت
ليست سوى جولة في الحرب لم تدم
كنّا نباشرها في زخم معتصم
لكننا لم نكن ننهي كمعتصم
وزخمكم رغم طول الجرح مزدهر
كأنه كرم يسخو على نهم
وقبل أن تقرأوا في صفكم كتباً
مما قرأناه وقعتم بخيط دم
أطروحة الحرب في التاريخ، تحسمها
ارادة لا حساب الكم والرقم
جيل الحجارة يكفي زندكم شرفاً
أن السلاح هنا من صنع ملتزم
إيمانكم في مدى المقلاع محتشد
ومن يراهن على الايمان يغتنم
إن قصرت ضربة المقلاع عن هدف
شعّت عيونكم كالبرق في الديم
فارعدت، غير أن الرعد أغنية
وأرسلت طيرها سِجّيل بالجمم
وجوهكم خافيات في بيارقكم
توحدت كلها في وحدة اللثم
فأينما حدّق المحتل في فزع
رأى فلسطين تمشي، فهي لم تُضم
عرّج على دفتر التاريخ منفتحاً
واقرأه بالفهم لا بالمنطق الخصم

لم يُغفر النصر إلا عندما هدرت
الله أكبر بين السيف والعلم
ونشوة النصر وقف العاملين له
فمن يجاهَدْ لصنع النصر، يقتسم
في ثورة الطفل مسنوداً إلى حجر
وقدحة العود، تاريخ من الحكم
تعطلت معجزات العصر وانكفأت
إلى منصاتها، كالعاجز الهرم
كل الصواريخ في أعجاز أطقمها
والطائرات وأكداس من النقم
وأعقد المنجز المصنوع، أخطره
من آلة الحرب والتدمير والحمم
تحيدت، همشت، نامت بمخبئها
وحدت الكون عن أعجوبة القسم
وأصبح العصر مشدوداً إلى ولد
عيناه راداره، ذاتية النظم
كأن أحجارها رقت لوحدته
فأقبلت تنتمي للطفل عن أمم
كأنها وهي تجلو في طراوته
صلابة الصخر ذاقت روعة الحلم
تود أحجارها أن قام يقذفها
أن تفقد الوزن في كفيه كالنسم
فإن تهاوت على أهدافها غضباً
تثاقلت، كحسود خاف بالنعم
كأنما الريح في الأكمام غافية
فإن يُشِرْ اصبع بالنار، تضطرم
كأن شمس الضحى في عينه زرعت
عنادها، ثم دلته على القمم
كأن أنهارها مالت على اذن
إذا أصبت فداوو الجرح بالنغم!
كأن أشجارها من قلب عاصفة
باحت له مرة بالسر في العظم

إن جاءك الموت يسعى، أو سعيت له
مت واقفاً كجذوعي، واقتبس شُيمي
في كل يوم أرى ابداعكم عجباً
فأي عقل كبير، قادر، علم
يقودكم، من ترى أغرى أصابعكم
بلعبة النار في صبح وفي ظلم
لعلها الأرض تعطي الأمر ثانية
ردوا الطهارة لي أو فاحرقوا ورمي
مناجل النار تمضي في مواسمهم
وتزرع الخوف من آتٍ بلا لجم
فبوركت أنمل الأطفال تشعلها
وبوركت أرضهم في مطهر الضرم
وبوركت أمّ طفل قربت وطنا
إذ موّنت بشقاب، زهرة الألم
جيل الحجارة، لا تحزن لمدرسة
تسد أبوابها احقاد منتقم
إن كنت للحرف فوق اللوح مفتقداً
فأنت أستاذنا، في أقدس القيم
غامت رؤانا، من الآثام، واختلطت
لكنّ رؤياك في الأنواء، لم تغم
فقل لمن نظر الثورات مبتكراً
لم تستبق ثورة الأطفال، فاستقم!
فلعبة الأمم الكبرى سيدخلها
أطفال عالمنا في لعبة القدم
إلى متى تحمل الأخبار معجزة
جديدة عن جنى الأزهار في الحطم
إلى متى يقرن الآباء قامتهم
بقامة الطفل، كالعملاق والقزم
إلى متى تخرس الأصوات في وطن
كأنه خائف من لثغة بفم!
سموا يتيماً، صغيراً فاقداً لأب
وفاقد الطفل بعد اليوم، في اليتم

الملتقى العربي الأول للابداع الأدبي والفني

أقام المجلس القومي للثقافة العربية، بالتعاون مع المجلس البلدي لمدينة أكادير (بالمغرب) الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني في أكادير من ٢١ إلى ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨، وقد دُعي إلى حضوره والمشاركة فيه عدد كبير من المبدعين العرب.

وكان موضوع الملتقى «قضايا الابداع والهوية القومية»، وقد ناقش المجتمعون جملة أوراق قدمها عدد من الأدباء والفنانين تناولت الهوية القومية والابداع المسرحي والسينمائي والروائي والقصصي والفنون الشعبية والفنون التشكيلية والنقد والشعر والاعلام... وقدم بعض الحاضرين شهادات خاصة، ننشر بعضها في هذا العدد من «الآداب»، كما ننشر بعض الأبحاث المقدمة للملتقى.

وقد أصدر الملتقى البيانات التالية:

انعقد بمدينة أكادير بالمغرب من ٢١ إلى ٢٥ أكتوبر/ تشرين أول ١٩٨٨ الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني بمبادرة وتأطير من المجلس القومي للثقافة العربية وبتعاون مع المجلس البلدي لمدينة أكادير.

وقد كان هذا الملتقى مناسبة تداول فيها المشاركون الكثير من القضايا المتعلقة بالابداع الأدبي والفني في مختلف المجالات، المسرح، الموسيقى، الفنون الشعبية، الفنون التشكيلية، فنون العمارة، القصة، الرواية، الشعر، النقد والسينما والاعلام.

وقد شارك في هذا الملتقى عدد كبير من النجوم والفعاليات الابداعية العربية في كل هذه المجالات ومن مختلف أرجاء الوطن العربي، حيث خصصت لكل من هذه المجالات جلسة تبتدىء بقراءة أوراق العمل التي أعدها المجلس القومي للثقافة العربية كأرضية للنقاش إضافة إلى بحوث وشهادات من طرف الممارسين والمختصين أعقبها نقاش عام لكل القضايا المطروحة.

وقد أجمع المشاركون على أن هذا الملتقى كان فعلاً أول ملتقى يجتمع فيه المبدعون العرب في مختلف المجالات الأدبية والفنية يتحاورون ويصغي بعضهم إلى بعض، ويتعرف كل مجال على خصوصيات وصعوبات وآفاق تطور المجال الآخر. وقد حقق هذا الملتقى الغرض الأول من عقده وهو تحقيق التعارف وتبادل الخبرة والتجربة بين المجالات المتباينة من الابداع الأدبي والفني العربي.

وقد كان الملتقى بجدية النقاش وحريته مناسبة لتجاوز حدود التخصص، والانفتاح على الممارسات الأخرى، كما

وفر مناسبة للتفاعل والتواصل في مجال الخبرة، وفرصة لتواصل الأجيال المختلفة من المبدعين العرب.

أما المكسب الثاني لهذا الملتقى الموسع فهو اكتشاف ما هو مشترك بين مختلف حقول الابداع ابتداء من الهموم القومية الواحدة إلى المعوقات المتماثلة، إلى الصعوبات التقنية المتشابهة استشرافاً لآفاق التطور المشتركة.

وبالنظر إلى ما للابداع في مختلف مجالاته من مسؤولية في بلورة وتطوير الهوية القومية لتكون هوية مبدعة ومتفتحة على العصر فقد تم تشريح مختلف المعوقات التي تعيق المبدع العرب وخاصة منها المعوقات السياسية المتمثلة في عدم توافر مناخ الحرية والديمقراطية وحرية الرأي والمعتقد، والمعوقات الذهنية والمؤسسية التي ترسم للإبداع حدوداً لا يتعين تجاوزها، وتنظر للإبداع باعتباره لهواً أو طرفاً لا فائدة فيه. في حين أن تطور الابداع وتحويله إلى أداة لتنمية الحس الجمالي لدى المواطن العربي يقتضي تقدير العملية الابداعية واعتبارها وظيفة اجتماعية وتعهدها بالتمويل والتشجيع حتى تلعب دورها الحضاري كاملاً.

إن مقاومة هذه المعوقات وفتح آفاق تطور الابداع الأدبي والفني في الوطن العربي يستلزم بالإضافة إلى الجهود القطرية الخاصة بكل مجال من هذه المجالات إرساء قيم التواصل والتفاعل بين المبدعين في مختلف الأقطار العربية لخلف وتطوير شروط تبادل وتداول الانتاج الابداعي عبر الوطن العربي كله حتى يتحرر الحس الجمالي العربي من التبعية والاستلاب، وتصبح السوق العربية مجالاً لاستهلاك وتداول الانتاج العربي في الدرجة الأولى.

وبما أن الابداع الأدبي والفني في الصورة والحركة والشكل والكلمة واللوحة والنغم هو أكثر أشكال الانتاج الثقافي قرباً من الجماهير واتصالاً بها فإنه الأداة الأساسية القادرة على تطوير الوعي لدى المواطن العربي، ومن ثمة فهو الأداة الثقافية الأساسية لتشكيل وعيه من خلال استيعابه لتراثه الحضاري والثقافي وتمثله لقيم العصر حتى يتمكن من بناء المشروع الحضاري العربي الجديد وكلما كان الفن والأدب مرتبطاً بالجماهير ومصغياً لهمومها ومعبراً عن آلامها وآمالها، توافرت له حظوظ النجاح وإمكانية الانتقال من الجهوية والمحلية إلى الآفاق العالمية والإنسانية الشمولية.

إن تضافر كل من الشروط الموضوعية للابداع المتمثلة في الحرية والشروط الذاتية المتمثلة في ارتباط الموهبة بالخبرة والممارسة هو الأرضية الأساسية لكي يتحول الابداع الجمالي العربي إلى نشاط ثقافي وحضاري فاعل.

ولما كانت الجماهير العربية تزداد حاجة واهتماماً بكل أشكال الابداع الأدبي والفني، وكان توافر الوسائل التقنية يسمح بالمزيد من تعميم الأعمال الابداعية، فإن المبدعين المؤمنين بمستقبل أمتهم العربية، يزدادون قناعة بأهمية الدور الذي يلعبه الابداع شعبياً، ويرون أن من واجبهم أن يعملوا على تطوير الانتاج الابداعي العربي، بكل حقوله، ليلبي حاجات الجماهير وليقف في وجه الأعمال الابداعية المستوردة التي تخدم أهدافاً غير أهداف شعبنا العربي في التحرر والتقدم.

إن هذا يقتضي:

أولاً: توفير الامكانات اللازمة لتطوير العمل الابداعي العربي سواء من حيث الدراسات، أو من حيث الامكانيات والمؤسسات التي توفر الموارد الانتاجية وتشجع الانتاج الجيد وتحتضن المبدعين القادرين على خدمة الثقافة القومية.

ثانياً: تطوير الحس النقدي والجمالي عند المواطن العربي ليكون قادراً على الاختيار النافع والمفيد.

ثالثاً: العمل على توفير المادة الأدبية والفنية، بالمستوى الراقي وجعلها في متناول الجميع.

إن المبدعين المشاركين في هذا الملتقى يحيون مبادرة المجلس القومي بجمع مختلف حقول الابداع لأول مرة من أجل تفاعلهم، فيما يخدم الثقافة العربية يرون ضرورة تكرار عقد مثل هذا اللقاء في سبيل تعزيز الروابط بين المبدعين العرب، وزيادة التفاعل بينهم، وبين ميادين عملهم التي تكون الثقافة العربية المعاصرة.

إن المبدعين العرب المشاركين في هذا الملتقى يحيون مبادرة المجلس القومي للثقافة العربية إلى تحقيق اللقاء بين

مختلف حقول الابداع العربي الأول، ويتطلعون إلى أن يصبح هذا اللقاء لقاء دورياً تعزيزاً للروابط بين المبدعين العرب وتقوية التبادل والتعارف بينهم خدمة للثقافة العربية والإنسان العربي.

رسالة تحية وتضامن مع المقاومة الوطنية اللبنانية وكفاح الشعب العربي اللبناني

إن ما يتعرض له لبنان الشقيق اليوم، ليس في الحقيقة سوى مرحلة القطاف الوشيك لثمرة الحرب الطويلة المتمادية التي ما زال يعاني شرورها، والتي لم تكن في الأصل إلا تنفيذاً ماكراً وخبيثاً للخطة المدمرة التي تهدف إلى تقسيمه، ومن ثم الوثوب إلى تعميم هذا النموذج المتصهين الجديد على مدى الخريطة العربية.

إن خطر قيام كيان متصهين في لبنان تحميه اسرائيل وتحصنه، وتباركه الامبريالية، هو خطر جدي وداهم على الهوية القومية العربية بل على الوجود الحضاري العربي، وكل إبداعات نضاله، وأبرز هذا الابداع المقاومة الوطنية اللبنانية الباسلة التي تتصدى للعدو الصهيوني ومشروعه، وتشكل بتضحياتها اللامحدودة الخندق الصدامي الأمامي للصراع العربي مع هذا العدو، وسنده الامبريالي.

إن المبدعين العرب الذين جمعهم الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني إذ يحيون المقاومة الوطنية اللبنانية وكفاح الشعب العربي اللبناني من أجل تحرره وضمان عروبته وتطوره الديمقراطي يستشعرون خطورة الوضع في لبنان الشقيق وجدية المخاطر التي تهدد وحدته وعروبته واستقلاله، ويستنكرون كل مواقف الدعم المباشر وغير المباشر للقوى التقسيمية فيه، ويهيبون بالرأي العام العربي والدولي أن يقدم المساندة لمقاومته الوطنية وألا يواجه بالصمت والاغضاء ما يحدث على هذه الساحة العربية الغالية، وأن يتحرك للحيلولة دون جريمة صهيونية جديدة، هي الآن في طور التكامل.

بيان حول الانتفاضة

إن المبدعين العرب المجتمعين في ملتقى الابداع العربي الأول يقفون بإجلال أمام الانتفاضة الفلسطينية في الأرض المحتلة وهي تقترب من نهاية عامها الأول.

لقد أثبتت جماهير الأرض المحتلة، خلال العام المنصرم، أنهم متمسكون بفلسطين، مستعدون لكل أشكال التضحيات في سبيلها، وأنهم على استعداد لاستخدام كل وسائل النضال للتعبير عن إرادتهم.

ويعتز المبدعون بهذه الانتفاضة، لأنها أكدت لا إرادة شعب فلسطين فحسب، بل إرادة الجماهير العربية كلها في مقاومة الاحتلال، في وقت كشفت القوى المعادية لأمتنا العربية فيه عن مخططاتها السافرة لتصفية قضية فلسطين والصراع العربي الصهيوني.

وجاءت الانتفاضة لترد على سياسات الاستسلام والتصفية ولتعزز وضع القضية الفلسطينية عربياً ودولياً ولتمنع قوى الاستسلام من فرض سياستها على الشعب الفلسطيني والأمة العربية، كما أنها أعادت للجماهير العربية ثقتها بنفسها، واهتمامها الجدي لمقاومة العدو الصهيوني ومحاربة مشاريع التصفية والاستسلام.

ولقد هزت الانتفاضة السياسة الصهيونية التي حاولت أن تظهر الشعب الفلسطيني الخاضع للاحتلال على أنه مستسلم، كما أنها كشفت وجه الاستيطان الصهيوني العدواني لدى مختلف قطاعات الرأي العام العالمي وطرحت العديد من الأسئلة حول مستقبل وجود الكيان الصهيوني.

ولكن الانتفاضة التي جسدت إرادة الجماهير الفلسطينية وإرادة الجماهير العربية كلها، لم تجد إلا التعاطف اللفظي على الصعيد الرسمي العربي ولم تحظ من الجماهير العربية إلا بالعواطف العفوية. ولذلك فإن العواطف الشعبية لم تتحول إلى تأييد منظم، يحشد أوسع الجماهير، ولم يتجسد في برامج فعالية، تعين هذا النضال العظيم على الاستمرار والتجذر ليكون قادراً على تحقيق أهدافه.

إن المبدعين المؤمنين بضرورة تحرير فلسطين وهزيمة المخططات الصهيونية والامبريالية وتأكيد حقوق شعب فلسطين في التحرير والعودة يعلنون وقوفهم إلى جانب

الانتفاضة لأنها انتفاضتهم، ويدعون الجماهير العربية إلى القيام بكل المبادرات اللازمة لنجدة هذه الانتفاضة، وتمكينها من تحقيق الأهداف القومية.

عاشت الانتفاضة على طريق تحرير فلسطين.

توصية في شأن المهاجرين العرب

إن الملتقى الأول للمبدعين العرب، إذ يأخذ بعين الاعتبار وضع الجاليات العربية في المهاجر الأوروبية وما تتعرض له الهوية القومية لأفراد هذه الجاليات من محاولات للاستلاب والتغريب يؤكد على دور المبدعين والمثقفين العرب في التصدي لهذه المحاولات ويعتبر أن التواصل الابداعي العربي مع هذه الجاليات في مختلف مجالات الأدب والفنون يمكن أن يشكل أداة فعالة في صيانة الهوية القومية للمهاجرين العرب وفي تعزيز أواصر ارتباطهم بالأرض الأم واللغة الأم والثقافة الأم، ويؤكد المبدعون على الجهود التي يبذلها المجلس القومي للثقافة العربية على صعيد الاهتمام بقضايا المهاجرين العرب في العالم وخاصة في أوروبا والأميركيتين، ويدعو جميع المثقفين العرب إلى دعمها.

كما يشيد المبدعون العرب بمبادرة المثقفين العرب المتواجدين في العاصمة الفرنسية للتنادي، تنفيذاً لتوصيات ندوة المهاجرين العرب في أوروبا التي كانت عقدت في مدينة «مونص» ببلجيكا بمبادرة من المجلس القومي للثقافة العربية في مارس - ١٩٨٥ لتأسيس مجلس قومي للمهاجرين العرب ينشط في المجال الثقافي والاعلامي والقانوني للدفاع عن حقوق المهاجرين العرب وصون الذاكرة القومية للناشئة العربية في المهاجر من الضغوط الهادفة إلى تغريبها وبترها وجدانياً وثقافياً عن جذورها القومية، ويؤكد على ضرورة توفير الدعم من قبل المبدعين العرب في كل المجالات الفنية والأدبية والاعلامية لتمكين المجلس القومي للمهاجرين العرب من أداء مهمته.

كما يدعو إلى دعم اتحاد المؤسسات العربية (فياراب) التي تسعى إلى توحيد جميع العرب في تلك الديار وربطهم بحضارتهم العربية.

إن المشاركين في الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني إذ يؤكدون على دعم جهود المجلس القومي للثقافة العربية للاهتمام بالعرب في ديار المهجر ليهمهم التأكيد أن في ذلك حماية للشخصية الثقافية العربية من جهة وتواصلا بين هؤلاء المغتربين والشعوب التي يعيشون فيها على أسس من العدالة والاحترام من أجل بناء التقدم والسلام.

توصيات ندوة الموسيقى

١ - تسجل الندوة أخلص عبارات التقدير للمجلس القومي للثقافة وتتقدم بأصدق التهاني للمبدعين العرب في مجالات الفكر والأدب والفن بمناسبة نجاح ملتقاهم الأول.

٢ - تلفت الندوة النظر لما تسهم به بعض أجهزة الاعلام والثقافة في الوطن العربي الرسمية وغير الرسمية في نشر الاسفاف الفني الذي أسهم إلى حد كبير في تدني المستوى الثقافي لمسارات الفنون الموسيقية دونما اعتبار للجماهير العربية المؤمنة بأصالتها والمتمسكة دائماً بفنونها وتراثها والتي نراها تبحث عن هذه الفنون في اذاعات العدو الصهيوني الذي استباح ويستبيح تراث الموسيقى العربية والفنون الشعبية في الأرض العربية بصفة عامة وعلى وجه الخصوص الأرض المحتلة الفلسطينية.

٣ - توصي الندوة المجلس القومي للثقافة العربية بوصفه مؤسسة جماهيرية أن يتبنى بعض المهرجانات العربية في مختلف مجالات الموسيقى العربية والفنون الشعبية وأن يعمل على رصد الجوائز المادية والمعنوية للنابغين المشاركين في هذه المهرجانات.

٤ - مد جسور التعاون بين المجلس القومي للثقافة العربية والمجتمع العربي للموسيقى والمؤسسات التي تعنى بالفنون في الوطن العربي والعالم.

٥ - تسمية لجنة من الخبراء في مجال الموسيقى العربية لتقديم المنشورات اللازمة في مجالات الموسيقى على المستوى النظري والعملي.

٦ ـ دعوة الأقطار العربية والفردية الفنية بضرورة تنظيم اللقاءات والمهرجانات الموسيقية على المستوى القومي والعلمي.

٧ ـ توصي الندوة المجلس القومي للثقافة العربية بتبني الانتاج الفني الموسيقي الغنائي العربي الملتزم بايقميات وإيقاعات الموسيقى العربية على مستوى التراث والمعاصرة والعمل على نشره بمختلف الوسائل السمعية والبصرية على مستوى البحث العلمي.

٨ ـ تؤكد الندوة على تعميم التربية والثقافة الموسيقية والدعوة إلى إنشاء بنية تعليمية قومية للموسيقى بدءاً من المراحل الابتدائية ورياض الأطفال إلى المستوى المتوسط إلى التعليم العالي.

٩ ـ توصي الندوة اتخاذ الاجراءات الكفيلة بإعادة ما سرقه المستعمرون من مخطوطات ومؤلفات وتسجيلات محفوظة الآن في المكتبات الأوروبية والآسيوية وغيرها والعمل على إقامة الدراسة الجادة حولها.

١٠ ـ التأكيد على المسح الميداني الشامل لتراث الموسيقى العربية ومد جسور التعاون مع المراكز التي تكرس البحث العلمي الجاد في المجالات الموسيقية العربية والتعاون لصالح الاصدارات الجديدة لنتائج المسوحات الميدانية الشاملة.

وللتأكيد على استمرارية المجلس القومي للثقافة العربية.

١١ ـ تؤكد الندوة على الاستمرارية في تقديم ملتقيات الابداع الأدبي والفني والتوسع في دعوة المبدعين العرب على أن يرفق هذه الملتقيات فعاليات موسيقية وغنائية جادة تكون مادة للمناقشات.

١٢ ـ تؤكد الندوة على شعبية وجماهيرية المجلس القومي للثقافة العربيةُ ليكون الدعاة الذي يحتضن حركة ونشاط المبدعين العرب بوصفه مجلساً قومياً يقوم للجماهير وبالجماهير ومن الجماهير.

١٣ ـ تؤكد الندوة على دعم الثورة الشعبية ثورة الحجارة في فلسطين وتدعو المبدعين العرب إلى إقامة المهرجانات واللقاءات لفائدة دعم هذه الانتفاضة الشعبية المتميزة مادياً ومعنوياً.

١٤ ـ دعم الفرق الموسيقية والشعبية الفلسطينية مادياً ومعنوياً بما يمكنها من تقديم برامجها في مواجهة الاستلاب الثقافي وتسفيه البرامج التي تقدمها الفرق الصهيونية على الساحة الأوروبية والأمريكية.

وختاماً يسر ندوة الموسيقى بالملتقى العربي الأول للإبداع الأدب والفن أن تتقدم بشكرها إلى المملكة المغربية على استضافتها لهذه التظاهرة القومية المتميزة وتتمنى على الأقطار العربية أن تحذو حذو المغرب في تبني مثل هذه الملتقيات التي ينظمها المجلس القومي للثقافة العربية.

الأبيض والأسود :
بلاغات الفضاء في النص الشعري[*]

مراد الكبيسي

ينبغي أن نعترف بأنه كان هناك شعر من قبل أن يكون هناك نقد، وكان هناك نقد من قبل أن يقترح نقد. تماماً مثلما كان هناك أدب وأعمال أدبية منتجة من أزمنة سحيقة من قبل أن يسأل أحد، ما الأدب؟ ثم يقترح نظرية للأدب.

وإذا صح ـ كما شرع الفيلسوف السومري مبدأ النطق بالاسم: ما لا اسم له، لا وجود له. فالاسم هو الذي يمنح الشيء وجوده الحقيقي.

صح ما ذهب إليه الجاحظ: (قد يكون المعنى ولا اسم له ولا يكون اسم الا وله معنى).

وهكذا كان النقد من قبل أن يصبح نقداً معنى أو ممارسة يقوم بها الشاعر على قصيدة أو يقوم بها القارىء أثناء القراءة ولكن لا اسم له، حتى إذا صار اسماً خص بمعنى.

لكننا اليوم، وبعد مسيرة آلاف الأعوام ـ أي منذ عهد الإغريق و«فن الشعر» لأرسطو ـ نجد من يحاول إلغاء «خصوصية» المعنى ـ أي النقد ـ ويعرفه بأنه هو الآخر «نص بعد أن ألغي» عمل الأدبي: «شعر، نثر، قصة، قصيدة، رواية. . . إلخ».

حسناً . . لن نناقش هذا كله، لأن التسميات وإن دلت على مفهومات لن تكتسب مفهوميتها، إلا بالقراءة/ الممارسة. وممارسة الكتابة النقدية للشعر، وإن لم تكن شعراً، لكنها لا بد لها من أن تنبع من طبيعته وإلا ضعنا عند مفترقات حدود الأجناس (هناك من يعترض على هذا التعبير) داخل مفترق كوني واحد مضلل يشبه إلى حد كبير القول: بأننا كلنا أولاد آدم وحواء (بشر دون هوية)! ولسنا أولاد جغرافيا وحضارات ولغات متمايزة ورجل وامرأة.

في النقد تعلمنا مناهج ومصطلحات. واتخذنا لأنفسنا مفهومات وعممنا هذه المفهومات وجردناها (ليس مما هو عارض وغير جوهري) وحسب، بل ومما هو خاص بالجغرافيا والحضارة ولغة الإنسان الذي هو ابن جغرافيا وحضارة تحت رغبة أن نكون كونيين أو أن يقال عنا ذلك!

لست أدري، مثلاً، كيف يمكن أن نجرد سعدي يوسف من عراقيته بل بصريته، ومحمود درويش من فلسطينيته؟!

ولست أدري كيف يمكن لنا أن نتجاهل تقاليد الكتابة: (لغة وأسلوباً) حين نتحدث عن قصيدة عربية بمعايير كتابة أخرى. وافتراض أن ثمة: («نظرية شاملة» تصف كيفية اشتغال النص الشعري وتفسيرها)[1].

(*) بحث قدم إلى الملتقى الأول للإبداع العربي (أغادير ٢١ ـ ٢٤ أكتوبر ١٩٨٨).

مهمـا يكن: إن الأمر الـذي لا شـك فيـه، أن الشـاعـر العربي المعاصر (المحدث) منذ أواخر الأربعينات وخاصـة منذ الستينات حتى اليوم، في تسابق مع الحداثـة وتياراتهـا حتى إن خرق ما يعرف بآليـات النص وثوابتـه غدا في كـل نص جديد، من الثوابت، بحيث بات من الصعوبة ـ إن لم نقل من غير الممكن ـ وصف (النص) في إطار ثقافي معين أو وضعه في إطار خطاب أدبي محدد. وهـذا يعني، ولكي يمـلأ القـارىء أو النـاقـد (بيـاضـات) النص: (ولا نعني بالبياضات، المساحة البيضاء وحسب، بل والعمياء أيضـاً) فإنه يلجأ إلى قراءته قراءة ذاتية تأويلية بحيث يصبح الخطاب خطاب القارىء أو الناقد أكثر منه خطاب الشاعر نفسه.

صحيـح: من حق القارىء الـذكي والنـاقـد المتميـز أن تكون له قراءاته وأن النص المفتوح أقدر على إنتاج المعاني وخلق المـواقف من النص المغلق، لكن لا بـد من وجـود العـلامات والإمـارات التي تمكن من التأويـل وفك إغـلاق الـرمـوز لتبين الانسجـام في المعنى، أو: (إنتـاج المعنى المتناسق من عناصر متناثرة ينطوي عليها النص ولا يبوح بها إلا تدريجياً)[٢].

في تاريخ الأدب العربي القديم، هنـاك، مثلاً، العـديد من الشروح حول ديوان المتنبي أو حماسة أبي تمام: لماذا؟

ليس كـافيـاً القـول: بـأن القـراء ـ الشـراح ـ ذوو ميـول واتجـاهات وأذواق ومستـويات فهم مختلفـة، بل ينبغي أن يقال إلى جانب هذا، إن النصوص هذه هي ذاتها نصـوص مفتوحة مؤهلة لأن تتقبل قراءات مختلفة، وهذا، بـالتالي، هو الذي يوجد بينها وبين القارىء ـ كل قارىء، عـلاقة من نوع خاص، تنتج قراءة أو تأويلاً خاصاً.

من التناظر في بنية البيت العمودي إلى التناظر في بنية القصيدة ـ القصائد!!

لقد أقام العرب قصيدهم على بنية تناظرية البيت المكون من شطرين متساويين كما إيقاعياً ولفظيـاً، بينما يقيم بعض الشعراء المعاصرين قصيدهم على جعل الخطاب الشعري يمتد بهيئة «خطين دلاليين متمايزين» عبر التشابه أو التجاور، حول واقعة واحدة منظوراً إليها برؤيتين: رؤية من الداخل، ورؤية من الخارج مما يجعل من الواقع، واقعتين متمايزتين ومتسـاندتين في آن واحـد، في جعل الـرؤية أكثـر امتـداداً وعمقاً، خصوصـاً وأن الجانب البصـريّ الأيقوني في هـذا النوع من القصيد مثل اللوحة، يمنحنا أكثر من وجهة نظر: أولهـا: وجهة الـوجه المـواجه لنـا، وثانيهـا: وجهة الـوجه المحادث.

١ ـ في قصائد السرغيني الثلاث (الوراقة الأولى، والثانية، والثالثة) ثمة ما يؤكـد الثبات أو التكـرار الرتيب الـذي يولد حالة من الملل والشعور بقلة الجدوى. يدعم هذا المنظور، اللوحة التي يكررها نفسها مع كـل قصيدة: لوحة من الحبر المسفوح. ولكن التكرار في القصائـد وفي اللوحة لا يعطي الانطباع ولا يمنح الرؤية نفسها. ففي الـوقت الذي تمنحنـا كل قصيـدة وجهاً واحـداً: الـوجـه الكتـابي (القـرائي) تمنحنـا اللوحـة وجهين؛ وبالتالي رؤيتين: رؤية الوجه المواجه لنا، ورؤية الوجه المحادث[٣].

٢ ـ إن التنظيم المكاني (الفضـاء) للنص لا يمكن أن ينظر إليه على أنه نظام اعتباطي ـ حتى لو بدا كذلك فـ «العبط» وجهة نظر أحياناً! ـ وتحديد مفهومه لا بد أن يكون نابعاً من النص نفسه باعتباره «بنية» فضائية حقيقية»[٤] دلالتها تكمن في حضور العلاقات المكانية في التراكيب الفنية.

ففي قصيـدة سامي مهـدي «حين تعلمنا الأسمـاء» نقف عنـد نـوعين من الخـطاب يشكـلان فضـاء واحـداً لكنهمـا متمايزان في النظام الزمني والذاتي والموضوعي. وبالتـالي فإنهما يقدمان رؤيتين مختلفتين بواقعة واحدة يمكن وصفها بـالقصة الميثـولوجيـة التي تقوم على نـظامين (عنصرين): ثابت ومتحول:

الثابت هو كون الواقعة، واقعة تاريخية حقيقية متواترة عبر كتب مقدسة (القرآن والتوراة) لا يجوز أن يرقى إليها الشك، فضـلاً عن وثائق تـاريخية (قصص الخليقـة) وهي: أن الله علم آدم الأسماء كلها، وحين حاز آدم على هذه المعـرفة،

وصار يعرف أكثر مما ينبغي أن يعرف حل عليه الطرد (من الجنة)، وحكم عليه بأن مصيره ومصير كل رغائبه إلى الزوال.

وكل هذا يأتي في سياق نظام سردي.

أما المتحول: فهو رؤيا الشاعر الذاتية القلقة من مآل مصيره ومصير رغائبه إلى ما مآل مصير آدم ورغائبه نفسه، مأخوذاً بالقرائن، ومزدحماً بالأسئلة.

وكل هذا يأتي في سياق نظام حواري[٥].

٣ - وعلى خلاف من هذا، ولكنه يطرح دون شك، وجهة نظر في بنية المكان ما جاء في قصيدة (سعادة عوليس) حيث يجيء نظام الكتابة، نظام السرد (القصيدة المدورة التي تنبني على نظام الكتابة التقليدي لا نظام التقطيع المعروف في القصيدة الحديثة) وداخل هذا النظام - المطبوع بالحرف الأبيض - تقع جمل (بالحرف الأسود) هي من عداد الحواشي أو التعليقات مثل تعليقه على ضحكتها، هي (جرس إلهي إذا ضحكت) أو تعريق على ثوبها حين تلبس أجمل الأثواب: (لا يخفي نضارتها ولا أمواج فتنتها). أو تأتي من قبيل تداعي الذكريات، كذكرى رفاق «الشوش»: (من عبد الإله. . إلى خليل. . كان يعجبه احتساء الشاي حين نعود ليلاً. . كان. .) أو نقدات، كنقده للحوض المدور في ساحة التحرير: (لا معنى لهذا الحوض). . الخ[٦].

لا شك أن هذه (الجمل) لا تتعلق بنظام هندسي في القصيدة، لكنها تتصل ببناء فضائي. كان يمكن لشاعر أن يضعها على نحو ما توضع الحواشي والتعليقات في الهوامش. أو على نحو ما فعل أدونيس في قصيدة (اسماعيل). لكنها في الحالة هذه، لن تكون جزءاً من بنية القصيدة، ولا بنية مميزة داخل البنية الكلية، بل هامشية تقرأ أو لا تقرأ سيان. إنها في القصيدة جزء من بنائها البصري، وبالتالي لها دلالتها في النص.

٤ - وإذا كان لانتظام قصيدة سامي مهدي (حين تعلمنا الأسماء) نظام يمكن وصفه بأنه مكون من مؤلفات متتالية يمكن أن تقرأ كل واحدة لوحدها، ويمكن أن تقرأ متداخلة، مع صعوبة التداخل في العلاقات المكانية، فمن العسير أن نعثر لقصيدة محمد بنيس (ورقة البهاء) على نظام فضائي، أو بنية مكانية متسقة، إن هناك وجوداً مادياً (كتابة) تفرز من خلال نظامها الإشاري البصري رسائل تمثالية فوق، أو تحت، رسائلها الرمزية التي يبعث بها المضمون وهذه البنيات الكتابية يمكن وصفها بشكل أولي:

١ - بنية الدم والهرم المقلوب (شكل رقم ٤).
٢ - بنية القصيدتين المزدوجتين المميزتين بالحرف الطباعي الأسود والأبيض كل واحدة تقرأ منفردة (شكل رقم ٥).
٣ - بنية السرد (القص) (شكل رقم ٦).
٤ - بنية التوزيع التقليدي في القصيدة الحديثة (شكل رقم ٧).
٥ - بنية الدم المقلوب بعكازتين (شكل رقم ٨).
٦ - بنية السلالم (شكل رقم ٩). . . الخ.

والحال. . أن ما يميز قصيدة بنيس هو حرية التأليف: على مستوى بنية اللغة حيث دائماً هناك انزياح لغوي. وعلى مستوى بنية المكان هناك انزياح نسقي نحو التشكيل - إنجاز التعبير - إن بنيس لا ينشىء بنى متوازية أو متداخلة (الأسود والأبيض) بل يجعل من بنية السواد (الحرف الطباعي الأسود) حواشي تقرأ لوحدها. قد تقترب في دلالتها من بنية البياض «الحرف الطباعي الأبيض (شكل رقم ١٠) وقد تبتعد حتى يمكن اعتبارها قصيدة قائمة بذاتها (شكل رقم ٥)».

٥ - وإذا رأى البعض في هذه النماذج - وهناك الكثير مثلها - (حالة تتحرر فيها الكتابة من وضعيتها الثانوية ومن تبعيتها للقول، أي حالة ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين وتمنح الأسبقية للعلاقة الهندسية (أو الفضائية) بين العلامات)[٧]. فإن النصوص الممثلة - المدروسة هنا لا تقطع العلاقة بين نص ونص، اللذين يتكون منهما النص الواحد، فالنصوص هنا تتجاوز وتتداخل وتتشكل الدلالة من ترابط الفضاءات (فضاء

كل نص) في كونها تشكل فضاء واحداً ضمن علاقات تركيب خفية حيناً وواضحة حيناً آخر، فضلاً عن أنها يمكن تركيبها مع نصوص أخرى سابقة لها: (حين تعلمنا الأسماء، مع قصة الخليقة) و (وردة البهاء، مع التهميشات في الكتب القديمة) أو على نحو الطباعة كتابين في كتاب واحد: المتن ـ كتاب، والهامش كتاب آخر. مثل: في كل فن مستظرف (المتن) وثمرات الأوراق (الهامش).

ملحق

الشكل رقم ١

الوراقة الثالثة

وفي القيلولة احترق النهار. كسوره العشرية انتقلت بفطرتها من المعنى إلى بيت الضيافة. **(كلهن شربن من نبع النحافة. كلهنّ أسرة)** ويفرّ «والبة» المعلم من مدار الضوء. فر من النحافة. أغلب الشعراء يمحوهم نهار الليل. سبحان الذي أسرى بهذا الصفر حتى قارب الإمكان: شيء من رتابته وشيء من لحاء السروة الأبرص. على أن النحافة من كمال الليل.

فلا ترو الحكاية في النهار. الشؤم بالمرصاد. إن نحاسه فيه وفيه صوته المزكوم.

وليس الباب ألقى بالدخول، وليس «والبة» المعلم وحده العانس.

فاس ٢٣/٧/١٩٨٦

الشكل رقم ٢

حين تعلمنا الأسماء

من بذرة في العماء
مرت عليها مركبات العصور
من بذرة تكمن فيها قطرة من ضياء
كانا، فدارت ساعة لا تدور
وانفتحت بوابة ضيقة في السماء
طارا إليها قبل كل الطيور..
ـ هل ترى نحن في حلم؟
أين كنا؟
ومن أي واد سحيق أتينا؟
ـ لست أذكر إلّا كهوفاً، وأقبية،
وظلاماً يغلفها فيغطي علينا..
كان ليلاً طويلاً..
وبرداً شديداً..
وما حولنا عفن..
ـ أو كان لنا جسدان كهذين
يتقدان إذا التقيا فالتقينا؟
لست أذكر..
بل لست أعرف..
دوامة أخذتنا بعيداً..
فلما انتهت طار كوكبنا فابتدينا..

(شكل رقم ٣)

شكل رقم ٣

سعادة عوليس

يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر، يسعل سعلتين، وينفض التعب القديم ويدعك العينين، يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى إلى الأشجار والضوء المذهبة في ذراها: خضرة براقة تزهو، وأوراد ملونة، وسيدة تعد الشاي خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها، وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي (جرس إلهي إذا ضحكت) وتجمع حولها الأبناء، تحرص أن يتم فطوره «هذا الصغير».. وأن تشد شريطها «تلك اللعينة».. والصغير يريد.. يحرن.. وهو يأكل بيضة أخرى، ويشرب شايه الثاني، ويسرح في فطور «بلوم».. ينهض..

«أين؟ ساعدني قليلاً..» وهو يضحك.. من خنوع «بلوم».. «تضحك؟». «من شقاء بلوم!».. يضحك، ثم يتركها ليحلق ذقنه، الأبناء ينسربون، وهي تتم زينتها وتلبس أجمل الأثواب **(لا يخفي نضارتها ولا أمواج فتنتها)** فيوشك أن يهم بها، وتفلت منه ضاحكة وتمضي، وهو يمضي خلفها، طيرين منغمرين في يوم ربيعي، وشمس تغسل الطرقات، رائحة القرنفل..

(يا لخيبة ذلك المسكين في موللي) ويبتدران جاراً.. «يا صباح الخير يا جار السرور..» ويمضيان.. تعلقت بالباص «لا تنس الصغار إذا رجعت مبكراً، فالباص..» وافترقا

ليلتقيا الظهيرة عند مائدة الغداء، الآن يهرع نحو كشك يشتري منه الجريدة، ضرب ناقلتين عند رصيف خرج . .

(لا ونكتب آخر الأخبار عنها . . نحن . .) كان مقاتلاً في «الشوش» . . قاتل واستمات، ولم تزل ذكرى رفاق «الشوش» **(. . من عبد الإله إلى خليل . . كان يعجبه احتساء الشاي حين نعود ليلاً . . كان . .)** لكن الطريق قد انتهت والباص . . ينزل منه وهو يشم رائحة الربيع . .

وإذ يرى في الباب جندياً يبادله ابتسامة مشفق **(هو في إجازته . . . حقيبته تدل عليه . . سحنته . .)** تذكر أنه استوفى إجازته، وأن عليه أن يستطعم اليوم الأخير . . تقوده الصبوات، يبحر في الشوارع، في وجوه الناس، عطر السيدات، الواجهات، الباعة المتحفزين، ولم يجد مقهى ليشرب كوب شاي (ما ألذ الشاي في المقهى).

الشكل رقم ٤

الضدي يكاد الضوء يهب على أطراف خصيلات زاوية
لضجيج منفرد بشهيق البنائين قديماً
أحضر كل خديم معوله وبنوا لي قبة
هذا الصمت سلاماً للشهقات
المنسكبات على درج
تفضي لدماء
أو
لقناديل انطفأت
مرة في حضرة خصر
مشدود بيدين توتر ما بين
الفخذين ظلال تنزل من شجر الكتفين
إلى ورد ينحل على مشط القدمين
كذلك كانت أخبار

الشكل رقم ٥

قفاف الجواهر
طبق الزمرد
منتخبات اليواقيت
شاشية
لحف لمخاد
أحارم صوف
حنابل
درقة لمط
سروج مذهبة بمهاميزها
حلل للنساء
سلاهم
أكسية العلماء
خزائن مضربة ببنايق
أعمدة الأبنوس
بنادق عاج
سيوف مرضعة
فضيات الصواني
فاس
تاريخ منجرف
أمم هامت بقبائلها
ومشت
لضفاف ترهل في حمى السنين
نسيت معراج طفولتها
وهوت
تأكل من أشلاء الحنين
لو رأت
ما تنسجه أقواس مداخلها
من طيور تدهم سقف العابرين
لاكتفت
بمدائح وردتها
وارتمت
مرة
بوشاح خرافتها
جمرة في مساء كهذا المساء الأمين

الشكل رقم ٦

كان حتى كان

كان في يوم أجهله في سنة يختلفون حولها لا تحزن لكن الطقس بالتأكيد كان مشمساً يتوزع السراب على

المناطق البعيدة والأمواج الأطلسية محافظة على توازنها حفروا السفح وجدوا فأس أحد تركها مستغيثاً قيل بنوا ثم دفع مطر مطراً تفتتت الجهات مرة أخرى بنوا في بقعة أخرى أسفل التل الحوانيت المنازل المسجد الاسطبلات تفرقوا بين الضفتين كانت الحروب كما هي العادة سنة ١٧٢ نزل وبنى ١٩٢ علت المدينة هذه رواية نسيت المدينة تاريخ بنائها نسيته المياه الرياحين ظلت المدينة لتاريخها المنسي طائعة لذلك يكثر المؤرخون هذه الأيام لإنقاذ الأزقة من النسيان اكتأبوا لوضع الخرائط هيأوا التوابيت المرصعة وأصدروا الطوابع البريدية.

الشكل رقم ٧

إن كانت فاسك آنية من تكوين الجالوق أو الفخار فرسخ سنبلة لا تضبطها مختبرات الإثم دم يتخثر في صحراء الشهوة موال يأسر عينيك فراغ منتصر لا تفهمه.

ولتشتعل الصرخات بجوف

نحاس أوانيك المعروضة في أشكال شعاع منهرق بتفتته يسبيك وها هو يهديك النفس الأصفى.

ياجوج أو ماجوج
قل للحكمة
أن تفقأ عينيها
قل للشاعر
أن يتسكع في طقس الهذيان
ليرى المعنى
خارج حوض المعنى
قل للتربة
أن تنسى نعليها
وتسافر في ليلة عاشوراء
لم يقصد فاس
ولم يقطف جرحاً من نهر طفولته
هذا الولع الفضي بسر الباء
يعطيه فراشات
تتحدر من ألف

منشق
عصفور قزحي لا
يهجم
إلا في مسرح غبطته
شعلا
تتآزر فيها الفاء

الشكل رقم ٨

أنا المصغي لفسوق الخالص من شهوات
من لي الترتيل دمي يحفظ هذا الذكر
الناري لدورته يلقي بي أحياناً
يتوسدني الإنشاد المشبع بالنارنج
جناح منعتق في تجويف
الرئتين أقمط
أعضائي
بارتجافات
السفهاء فلاسفة
شعراء زنادقة
متصوفة
رمالين

سلاجقة
مجنونين عراة
غنينا
لكم
الليلة
آمين

الشكل رقم ٩

مناسك عشب منشق تتهلهل فيه الأحوال الوثنية أمكنة للبدء حقول آهلة بالضوء.

تزوبع
ذاكرتي
وحدني بالهذيان

توحد
خاطبني بكريم اللوعة
خاطب
طلق
مقصورة
هذا
الوحل
التبريري
استسلم
لفضاء
لا تفضي غير
الرغبات
اليه
و
اتبعني

الشكل رقم ١٠

فاس عن فاس نأت
والماء عتيق
بصراخك سيدتي
اشتعلت
والماء شقيق

ترحل فاس الليلة نحو الرقع المجهولة في عمق الأعماق تهيج خلجان الوحدة هل كانوا حين نأوا عنهـا فرحين بغيـر صناديق الإسمنت معلقة في حلكة هذا العالم مفتونين بغير قـوارير الغـاز المضغوط إلى أقصى الصيحـة والفخر بـالآلة تهـديك الأعضـاء من الألمنيـوم المستـورد جمـل وجهيـك بالمرهن والقلب استبدله بمعجون البلاستيك أفخر.

سيراود صلصالاً
ليؤاخيه

سيرورة التقاليد الأدبية
في القصة العربية الحديثة

عبدالله ابو هيف

دعوني أبدأ من تجربتي القصصية، بعيداً عن الغرور وبعيداً عن التواضع، في تشخيص حالة حداثية ملتبسة، لأمرين اثنين، أولهما نوع الحديث الذي يستند إلى تجربة مشخصة،وثانيهما أن التجربة لا تنبت ولا تنمو في فراغ، فهي إلى تقاليدها أنسب وأبقى. وبالنسبة لي لا أرى أن الحديث عن التجربة الشخصية ذو نفع بمعزل عن التجربة العامة، وهذه الحالة الحداثية الملتبسة هي سيرورة التقاليد الأدبية العربية في القصة القصيرة.

إنها عود إلى قضية شائكة أيضاً: إلى أي حد تبدو القصة العربية اليوم ابنة تقاليدها الثقافية؟ وما تأثير المثاقفة في نشأتها وتكوينها، وفي صورتها الراهنة؟.

أعتقد أن الشخصية العربية في القصة هي همّ مشترك وشاغل دائم لنا نحن المعنيين بالأصالة الثقافية وتأصيل الأجناس الأدبية العربية في مناخها. هو بحث عن أسلوب، إذن هو بحث عن الذات.. والمسألة ليست تعلقاً بتفاصيل الهوية فحسب، بل تتعداها إلى وعي الذات سبيلاً إلى وعي الآخر ووعي الإبداع الأصيل.

على أنني سأناقش القضية من خلال الشغل القصصي في استمداد القصة القصيرة العربية الحداثية لعناصرها من التقاليد الأدبية القديمة، وما رافق الشغل القصصي من نقد عني بهذه العناصر، ولا سيما السرد في مجمل الخطاب القصصي.

سنجد أن موقف الفنان وموقف الناقد من القصة القصيرة مايزال محكوماً بقضية الجنس الأدبي التي تخفي وراءها جوهر التفكير الأدبي. سأختار شاهدين من النقد لقصص كتبتها من أدباء مارسوا العملية النقدية في الوقت نفسه، اما دفاعاً عن وجهة نظر أو ممارسة ابداعية.

كنت نشرت قصتي «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» في العدد الخاص عن القصة في سورية في مجلة «المعرفة» الدمشقية (كانون الثاني ١٩٧١) غير أن عبد السلام العجيلي بعد أن روى مقاطع منها لمستمعيه في النادي الثقافي العربي ببيروت بدعوة من اتحاد الكتاب اللبنانيين في نيسان ١٩٧١، قال بالحرف الواحد: «اعرف أن رواية جزء من قصة لا يصلح أساساً للحكم على مجموعها. ولكن صدقوني بأن الجزءين الباقيين من تلك القصة، وعنوانها «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» لا يختلفان عن الجزءين اللذين تلوتهما في انتفاء الصفة القصصية عنهما وفي فقدان أية رابطة لهما بالأجزاء الأخرى، وحتى بالعنوان»[١].

إذن، لا يستاء العجيلي من لغة القصة أو سردها أو حوارها أو صورها، ولكنه يفتقد الرابط بين أجزائها، وبالعنوان، أي أنه لا يلحظ دلالة ما في هيكلتها أو بنيتها أو تصميمها، أو أنه يحتج على أسلوبها برمته هو الذي يدين بكتابته القصصية إلى تقليدية واضحة.

ثم تفهم حسين عيد حدوث التجربة الفنية في مجموعة «ذلك النداء الطويل الطويل» (دمشق ١٩٨٤) معترضاً أيضاً على أسلوبها، فقد أعاد القضية إلى التباس الجنس الأدبي، ورأى أن قصص المجموعة تعاني من «ارتداء مسوح الشعر» وأن القصة لن تكون «إلا باعتماد الكاتب على التفاصيل الحياتية نبراساً لحركته».

إذا، يجزم عيد بأسلوبية معينة للقصة، مجاهراً بأن التجنيع طويلاً في وادي الشعر تحت وطأة الطموح الفكري من شأنه أن يلغي الصفة القصصية.

السؤال هو: ما التقاليد الأدبية التي تجعل من النص الأدبي قصة؟

ما تخوم الجنس القصصي وما عناصره بتعبير أدق؟

يتفق النقد الأدبي، في أحدث تجلياته على العناصر التالية: التخييل - السرد - الشخصية - القصد أو المعنى - وجهة النظر أو المنظور السردي - التصميم أو المعمار الفني[٣] وهذه المصطلحات تختلف عن البساطة والوضوح والمضمون والدلالة.

ونشير أيضاً إلى تعدد مصطلحات النثر القصصي القديم من جهة (كالخبر والحكاية والسيرة والطرفة والنادرة والمسامرة.. الخ) ومصطلحات النثر القصصي الحديث من جهة أخرى (كالرواية والقصة والقصة المتوسطة والأقصوصة والسيرة القصصية والصورة القصصية والمقال القصصي والتحقيق القصصي.. الخ).

لقد فهم مجرى التطور القصصي في الأدب العربي الحديث على أنه نوعيّ، بمعنى أن نوعاً ما (شكلاً قصصياً ما) يؤدي إلى نوع آخر سار فيما بعد إلى القصة بمفهومها الحديث (الغربي)، وكأن ثمة مفهوماً واحداً أو معماراً واحداً للقصة في الغرب، ولعل استعراض جهد نقدي، وهو لا شك جليل ومهم، حول تأصيل القصة القصيرة في مصر، يوضح الحالة من بعض جوانبها.

يلاحظ شكري محمد عياد[٤] بعد أن يتقصى منابع الفن القصصي فيحصر أصولها بأربعة كبار في الفن القصصي الحديث في الأدب العالمي هم: بلزاك، ديكنز، جوجول، بو، وبعد أن يعرض لألوان من الفن القصصي في النثر العربي القديم كفن الخبر والمقامة و «رسالة الغفران» يتوقف مطولاً عند «فن القصة القصيرة» في تجربته الغربية ليحاكم نشأة القصة القصيرة في مصر وتطورها من مراحل تطوير المقامة إلى المقالة القصصية حتى تمثلت الشكل الجديد، أي أن القصة القصيرة العربية لن تكون ما لم تتمثل الشكل الغربي، وعندما فعلت كانت علامة النضج.

والسؤال التالي: أليست ألوان الفن القصصي في التراث العربي القديم أشكالاً قصصية بالمصطلح الحديث نفسه؟

مما لا شك فيه أن فكرة القصة ليست حديثة، وثمة نقاد كثر قد انطلقوا في تطبيقاتهم النقدية وفي تنظيرهم النقدي من هذا الرأي.

واليوم مع ازدهار الوعي النقدي، وتعمق الشغل الابداعي القصصي في حرية اختيار الشكل وحرية تناول الموضوع تبدو مؤشرة انتظام بعض التجارب القصصية داخل سيرورة تقاليدها الأدبية محط النظر وموئل التقدير ومثار التمحيص. وهذا ما يقودنا إلى الوقوف عند أمرين هما: المثاقفة والمثاقفة المعكوسة، وتمحيص عنصر السرد وحده من عناصر القصة على سبيل المثال لا الاستقصاء.

تتألف القصة من مجموعة عناصر، إلا أن عنصراً قد يغلب على بقية العناصر في التركيب القصصي، وقد يتغلب جانب في الرؤية على مسار القصة فتتأثر فكرتها بشيء قليل أو كثير من فكرة جنس أدبي آخر أو علم إنساني آخر.

وتفسر ظاهرة العلاقات بين الفنون التداخل بين الأجناس الأدبية، مثلما تعيننا ظاهرة التفكير الأدبي على تعليل طغيان علم ما أو هيمنة فكر ما أو أديولوجية ما على الأدب بالتعبير المباشر، كأن يتغلب التاريخ على الأدب، أو يصير الأدب

إلى تطبيق مباشر لعلم النفس، أو يصبح ميداناً للدعاوة المباشرة. *

إن تاريخ القصة العربية الحديثة لدى أغلب نقادها وباحثيها هو استقامتها على النمط الغربي (تمثل فكرة الغرب عن القصة كما ظهرت في تاريخه الأدبي)، ولكن الفنان العربي اكتشف، في سياق وعيه لذاته، إن لديه مخزونه الهائل من النثر القصصي والأشكال القصصية، وإنه يستعمله، وإن لم يعترف به، والمثال الساطع هو نجيب محفوظ الذي يخوض في تجريبه القصصي، وخاصة في آخر مجموعة قصصية له، موصولاً بجذور، مدركاً أن الأشكال أداة تعبير.

ما الشكل في «حكايات جارتنا»؟ هل هي رواية أم مجموعة قصص؟ هل هي حكايات أم قصص؟ هل هي صور قصصية أم أخبار؟.

ثمة فروق بين شكل قصصي قديم وآخر حديث، وبين شكلين قصصيين حديثيين وبين شكلين، حديث لم يكتمل، وقديم لم يكتمل، كما يرى نقاد وهم يقيسون أدواتهم النقدية مرتهنين إلى نزعة المثاقفة.

لنقرأ الحكاية رقم (٦٧) لمحفوظ:

«عبده السكري ابن أحد حملة القماقم والمباخر. أسرة فقيرة كثيرة العدد تضمها حجرة واحدة.

كان عبده آخر العنقود فأدخله عم السكري الكتّاب فأحرز التفوق من أول يوم، ونصحه سيدنا الشيخ بإلحاقه بالمدرسة الابتدائية، فتردد الرجل ملياً بين إرساله إلى معلم ليحترف حرفة وبين طريق الدراسة الطويل، ثم قرر في النهاية إلحاقه بالمدرسة. كان قراراً صعباً، يعني أن يعيش عبده عالة عليه دهراً طويلاً بدلاً من أن يعينه بيوميته، ولكن تفوق عبده أنساه متاعبه ونفخ جناحيه بالفخر وعند انتهاء المرحلة الابتدائية قال عم السكري بزهو:

- أصبح لي ابن من موظفي الحكومة!

ولكن عبده أصر على دخول المرحلة الثانوية. كان يمضي إلى المدرسة ببدلته القديمة المهترئة وحذائه المرقع وطربوشه المزيت ولكن مرفوع الرأس بتفوقه ويتكلم في السياسة أيضاً.

واستحق بعد ذلك أن يقبل بمدرسة المهندسخانة بالمجان وأن يختار بعد ذلك عضواً بالبعثة بانكلترا. من يومها أطلق على عم السكري «أبو المهندس» وذاع صيته في الحارة، وضرب بذكاء ابنه المثل. كان حلم عم السكري في شبابه أن ينضم إلى عصابة فتوة أو ينتصر في خناقه، ولكن الزمن يتغير ويأتي بالأعاجيب. ويشغل عبده وظيفة مرموقة في الوزارة وبفضله قام أول مصباح غازي في حارتنا(٥).

وما الذي نقوله في شكل «رأيت فيما يرى النائم» من المجموعة نفسها، وهي مجموعة أحلام تنهل من ذات جريحة نظراً متقطعاً إلى العالم، وحسرة تسترد ذكرياتها من وجدان صوفيّ غامض؟.

ربما كانت تأملات أقرب إلى الشعر عند أصحاب نقد القصة التقليدي الموروث من المثاقفة، بينما الأجدى والأسلم أن ينظر في نظام سردها وطبيعة التحضير فيه، وتحديد منظورها السردي.

وإذا انتقلنا إلى قاص جديد هو محمد المخزنجي واخترنا له إحدى قصصه المنشورة في مجموعته «رشق السكين»(٦)، واسمها «مدينة الاختناق»، فستكون شاهداً آخر.

تتألف القصة من ثلاثة مقاطع هي: «في حضرة الجذام» و «مدينة الاختناق» و «بعد الضرب».

يروي فيها طبيب بضمير المتكلم العارف وقائع من يومياته في مدينة موبوءة تواجه الغارات أيضاً.

تتركز تجربة الراوي المكثفة على تنظيم سرد غنائي يمتح من لغة الشعر وإيحاءاته وأخيلته نسقاً حكائياً يسعف المنظور السردي بوجهة نظر عمادها صوت الوجدان وفيض الانطباع.

في مقطع «في حضرة الجذام» يعرض المخزنجي مشهداً قصصياً لعمل الطبيب في عيادة الصدر التي تبادلت المكان

مع عيادة الجذام للنساء، والوقوف عند لحظة مفتوحة على الدلالة لا تراعي ترتيباً زمنياً أو سببية داخلية، لأن هذا المشهد سيتلوه مشهد مختلف في المقطع الثاني «مدينة الاختناق» ومشهد مختلف آخر في المقطع الثالث «بعد الضرب».

إنه تركيب يجمع بين أجزائه شخصية الراوي - الطبيب ومناخ المدينة الموبوء. والحصيلة هي ثلاث حكايات عن موقف المجذومات منه ودوامة حصار إحداهن له في لحظة رقص مجنونة، وعن دخول امرأة إلى غرفته بالفندق بلباس أخرس في لحظة التصاق متواطئة، «فالكل يعرف» ما تفعل، وعن انفجار اثر غارة يشوه أجساداً بشرية ويفتتها في لحظة تطهير يتساوى فيها الموت والحياة.

يصح أن نسمي هذا التركيب متوالية سردية تتضافر فيها الأغراض الحكائية لتصوغ وحدة أثر.

ومثل هذا التركيب ينهض في فضاء الشعر مثلما يكون في خطاب مباشر، ما دامت الأغراض تنتظم في مبناها الحكائي.

لعل الانتقال إلى مفهوم المثاقفة المعكوسة، يضيء القضية أكثر. توضح المعاجم أن عملية المثاقفة هي البحث في تأثير ثقافة غازية في ثقافة مغزوة، ولكن بعضهم يوسع هذا المفهوم فيرى ثقافة مغزوة تؤثر أحياناً على ثقافة غازية. ويمثل الغرب بالنسبة للعرب المعاصرين عملية مثاقفة، لأنه يتعرض للغزو الثقافي المنظم بغية محو تاريخه وإلغاء شخصيته ونفي مكانته الحضارية.

وقد أشار ناقد عربي إلى شكل آخر متبادل للمثاقفة، أو ما يمكن أن نسميه «المثاقفة المعكوسة» كما هو الحال مع «بورخيس» وفن الخبر عند العرب، فهو اعتمد مصادر عربية في فنه القصصي مازجاً بين الأدب والتاريخ. على أن رواية القصة كخبر أو كتاريخ بأنها حدثت فعلاً هو أمضى أساليب الإيهام، ومن أبرز مصادره القرآن الكريم وكتب التاريخ العربي وألف ليلة وليلة وتراث المتصوفة، والخرافات والأساطير العربية[7].

وفي كتاب «عناصر القصة» الآنف الذكر، يحلل روبرت شولز قصة بورخيس «موضوع الخائن والبطل» بوصفها وعاء «الملاحظة الحسنة أو الرؤية المتسعة، ذلكم أن القصة توسع وتعزز تعاملنا مع الواقع الذي نرتبط به بقوة»[8]، على الرغم من اعترافه أنها لا تقدم شريحة من الحياة وليست قصة منتهية.

أما المعمول عنده في أن تنتمي لفن القصة فهوشخصيتها القصصية ووضوح نبرة التحفيز فيها (تنامي الفعلية أو توالد الحبكات المنفصلة أو تراكم خطوط الحدث) من أجل اقتراح رؤية ما للعالم وموقف فلسفي.

ولا نعدم من ينكر على قصص بورخيس صفتها القصصية لأنها أخبار أو صور أو مقالات معنية بالأفكار غير المترابطة أو التفاصيل غير الحياتية.

لا شك أننا نحتاج أكثر من أي وقت مضى لتمحيص التجربة القصصية العربية الحديثة، إزاء طغيان المؤثرات الغربية في فهم فكرة القصة. ونقع في المراجعات الثمينة على ملامح توجه أدبي مختلف.

في ندوة مكناس حول القصة العربية (١٩٨٣)، دعا عبد الفتاح كيليطو إلى «القيام بعملين متكاملين»:

١ - دراسة السرد الكلاسيكي من أجل الإحاطة بأشكاله وعناصره. هذه الدراسة لا ينبغي أن تهتم بالسرد الأدبي وإنما بجميع أنواع السرد.

٢ - الاستفادة من «التراث» السردي من أجل إبداع أنواع سردية جديدة، أنواع من الدرجة الثانية، معنى هذا أن الأسلوب الذي تكتب به الرواية حالياً، يجب أن يطعم بالأساليب الكلاسيكية. ومعنى هذا أن الروائي يجب أن يكون عالماً، وأن يلم بكل الأساليب السردية بحيث يجيد التصرف فيها ويعرف كيف يسخرها لأغراضه. وهذا يتطلب مجهوداً جباراً وتأنياً في الكتابة ووعياً عميقاً بأنه ليس هناك أسلوب بريء[9] ولكن بحكم اطلاعه كقارىء متوسط، كما يقول: يرى الرواية العربية باستثناء بعض النماذج، منقطعة عن جذورها الكلاسيكية، ذلك أن الروائي يتوهم في كثير من

الأحيان أن السرد معدنه غربي، وأن القارىء ينتظر منه أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية.

ويستدعي هذا الرأي تمحيص الرواية العربية أولاً، وتمحيص تصريحات الروائي العربي المباشرة، أو تمحيص ممارسته الروائية بحثاً عما يوافق هذه التصريحات. ولما كان هذا الأمر متعذراً في حالة فرد باحث فإن الأجدى أن نقر بصراع التقاليد القصصية مع المؤثرات الأجنبية، وأن نقر بانتماء القاص العربي اليوم إلى تراثه بعد أن استوت أدواته، واستقامت له تجاربه.

وتتوقف في هذا المجال عند عنصر السرد وحده، ومن المعلوم أن ألوان القصص كلها، قديمها وحديثها، تستند فيما تستند إلى السرد.

السرد هو تنظيم الحوافز وضبط التواتر الفني وتحديد المنظور السردي أو وجهة النظر، وهذا ما يستلزمه كل نثر قصصي ليكون قصاً، ويدخل في الانساق الحكائية. والسرد بعد ذلك كله هو صلب تركيب القصة وأساس بنائها، ودراسة الصياغة التي هي توضح كيفية أنظمة السرد، فقد يجعل القاص من نسقه الحكائي الموزع على مجموعة وحدات قصة أو مجموعة قصص أو صوراً قصصية أو مقالة قصصية أو رواية. وبهذا المعنى يمكننا أن ننظر إلى «حكايات جارتنا» على أنها رواية أو مجموعة قصص أو صور قصصية. والمعمول، هو فحص نظام السرد وطبيعة التحفيز فيه، وتحديث وجهة النظر كما ذكرنا.

في قصتي «قطرات الشعاع» واخترتها عامداً، لأن خطابها القصصي مشوب بخطاب شعري يوغل في اللغة حيناً أو في الحكمة حيناً آخر، تقوم القصة على تحفيز جمالي ناتج عن توهم الواقع الذي يجعل مرض الحنين إلى الماضي سبيلاً لتوليد حوافز ذهنية تحل محل الحوافز الواقعية، فتصبح أوبة الرجل إلى الجسر القديم، بما يرافقها من مشاعر مكظومة وتوق إلى الحرية، إطاراً للتأمل واستمرار الحال:

«لا يموت الحب، ولا يذهب النجاح لغير النجاح، إنه نضوب اللحظة وليست عافية الحياة أو صحوة العمر إلا معنى آخر لفقدان الإجابة على ما يجرح أو ما يخبو.

كلما مضى إلى الجسر القديم كعادته، كان يعبر طريقاً ألفها إلى مكمن التألق والعذاب: قطرات الشعاع نوراً لايزال يضيء عتمة في النفس، وينفح العزيمة قوة الجرح الغائر والنافر ليصبح علامة على الزمن، وتضج الأعماق على الدوام بما حركها فتناس أو تنغمر بالفرح. لعله الشأن الذي لا يفارق أو الصرخة المديدة التي تنطلق من الحنجرة تعبيراً عن القوة ثم تصير مع تراخيها والوطأة الشاخصة إلى خشونة وضعف.

تستقر قطرات الشعاع الأولى فيه وجهاً مثل النور، فهي قطرات الشعاع التي تلاشت في روعه منذ عرفها. ولايزال يخطو خطواته المبكرة إلى الصباح على الرغم من الارهاق والذبول والفقدان».

تحاول «قطرات الشعاع» أن تتقصى أبعاد الإنسان والطبيعة خلل التهويم حول حضور الماضي:

«ثمة ما يجنح بالذكرى إلى مصدر عذابها، ولقد شق عليه أن يرى افتراق خطواته عما يضني أو يسعد.

أصبحت حركة يومية لا تضجر أو تمنع ضجراً. ثم يهيمن الماضي على النفس: «فتشتعل الذكريات على أنها الأمنية بحد ذاتها، وكأنها العلاج الموضعي لما يوجع أو ما يتطاول في الصدر من عناء حتى في استحضار تلك الصور التي انطوت على وجدان شاب يكتهل»(١٠).

إن الراوي المضمر لا يقدم إلا حافزاً واقعياً هو عادة الذهاب إلى الجسر القديم شهوراً، ولكنه في كل توهم واقعي يطرد قوة وضخامة، ويتجلى حافزاً جمالياً، هو استعارة لغوية أو صياغة دلالية تنتظم في نسق حكائي هو مراودة استعذاب فعل أوبة الذهاب إلى الجسر، وكأنها الذاكرة تتقطر حكمة التجربة التي تضرب صفحاً عن التفاصيل الحياتية. ولعل حافزاً واقعياً يتعلق بصورة المرآة في حياته، ما يلبث أن يتحول إلى حافز ذهني يجعل صوت الذات أفصح في التعبير عن خسران المعنى: «وعندما عاود دربه إلى الجسر القديم. كانت رائحتها قد تمكنت منه مثلما تمكن منه نشيج طويل يقطع المدى فتخرج قطرات من شعاع تلف حناياه كأقمطة الرضيع حتى خالجه الشعور لوقت

طويل أنه يخبو في ظلال الوقت المندثر إلى حد التلاشي في طفولته الضائعة مثل كل شيء».

إن استخدام التحفيز الجمالي يعزز التقاليد الأدبية، ولا يصادمها، ويتيح للسرد أن يغتني بالمفارقة اللغوية والتعبيرية بحد ذاتها. ثم من يقول إن هناك خطاباً قصصياً صافياً في ظل وسائل الاتصال بالجماهير وعلاقات التبادل بين الفنون[11].

علينا أن نؤكد باستمرار أن أي خطاب أدبي غير مبرأ، وأن التقاليد الأدبية هي الخطاب الأدبي الموصول بتراثه في زمنه. وهذا لا يعني المفاضلة بين مكوّن تراثي ومؤثر عصري، فثمة اتفاق على أن الواقع يستدعي التشديد على دراسة هذه الأصول والإفادة منها فنياً. ولا بد أن أن نجزم أن فناناً لا يستطيع أن يعيد صيغة تراثية أو أن ينسخ عن جنس أدبي تراثي. والمسوغ هو استعادة التراث بوصفه «منجماً» يعين على وعي الذات ووعي الابداع، والحوار معه في تاريخيته وغناه، سعياً إلى مجاوزة الماضي وديمومة الفعل الثقافي الحضاري.

وإذا كانت هذه الآراء تتفق مع آراء مطروحة[12]، فإنها تؤكد في الوقت نفسه على أن الابداع يلغي الاشتراط المسبق، فليس هناك أديب يقبل على كتابته، وهو يحمل «وصفة» في جيبه أو عقله تحدد له اتجاه استخدامه للمكون التراثي أو سواه من المؤثرات.

هوامش وإحالات:

(١) نشر العجيلي محاضرته في «الآداب» البيروتية، في ذلك العام، ثم أعاد نشرها في كتابه: «السيف والتابوت» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٢٤ - ص ٧٠ - ٩٦.

(٢) عيد، حسين: «مع الكاتب السوري عبد الله أبو هيف في مجموعته القصصية: ذلك النداء الطويل الطويل» - الشرق الأوسط - لندن - ١٩٨٧/١٢/١٣ ص ١٣.

(٣) شولز، روبرت: عناصر القصة - دار طلاس - دمشق ١٩٨٨.

(٤) عياد، شكري محمد: القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي - دار المعرفة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٩.

(٥) محفوظ، نجيب: حكايات حارتنا - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٥ - ص ١٦٠ - ١٦٨.

(٦) المخزنجي، محمد: رشق السكين - مختارات فصول ٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤.

(٧) المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة - اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٩ - ص ٧٥ - ٩٣.

(٨) عناصر القصة: ص ١٤٣.

(٩) دراسات في القصة العربية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٦ - ص ١٩٨ وانظر دراسته الشائقة في إطار دعوته: الغائب - دراسة في مقامة للحريري - دار تبقال للنشر - الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٠) ذلك النداء الطويل الطويل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨١ ص ١١٦ - ١١٧.

(١١) انظر مناقشة باختين للخطاب الشعري والخطاب الروائي في: الخطاب الروائي - ترجمة محمد برادة - دار الفكر - القاهرة ١٩٨٧ - ص ٤٩ - ٦٩.

(١٢) انظر على سبيل المثال آراء محمد برادة ومحسن الموسوي:
- مجموعة مؤلفين: الرواية العربية واقع وآفاق - وقائع ملتقى الرواية العربية الجديدة - دار ابن رشد - بيروت ١٩٨١ - ص ٧.
- الموسوي، محسن هاشم، الرواية العربية - النشأة والتحول - دار الآداب ٢٧ بيروت ١٩٨٨ - ص ٣٧.

ثقافة النص الأدبي..
ثقافة النص النقدي

باقر جاسم محمد

أولاً: في تعريف الثقافة.

لعل من أولى مهام أي بحث جاد أن ينزع أولاً إلى تحديد مفاهيمه ومصطلحاته تجنباً لأي خلط محتمل قد ينجم عن الاختلاف مع ما استقر في أذهان الآخرين من صور فكرية للمصطلحات قد تجعل الحوار منقطعاً قبل أن يبدأ. وسنكتفي هنا، بتعريف مصطلح الثقافة لحاجة مجال البحث إلى هذا التعريف باعتبار أن النص الأدبي والنص النقدي مصطلحان لا خلاف عليهما، فهما يستعملان في هذا البحث وفقاً لصيغة مرنة لأن أشكال البحث هو تحديد ثقافتهما معاً لا البحث في جوهر النص الأدبي أو النقدي. فما هي الثقافة؟

كلنا يعرف ذلك المفهوم الشائع عند عامة الناس من أن المثقف، وبالتالي الثقافة، هو الشاعر أو الأديب أو الفيلسوف والمفكر ومن في حكمهم. وهو مفهوم يحصر الثقافة ضمن ما عرف بالثقافة الأدبية والإنسانية فقط مستبعداً منها العلوم الصرفة والتطبيقية ولسوف نجد نظائر لمثل هذا المفهوم عند مفكرين معروفين. فالدكتور طه حسين يرى أن ـ الثقافة عاصم الحرية من المعتدين عليها، ويتحدث عن الحضارة والقوة والثروة على أنها أمور يحدثها أمران هما «الثقافة والعلم»[1]، واستناداً إلى هذا الفصل بين الثقافة والعلم نستنتج أن طه حسين يعتبر الثقافة شيء والعلم شيء آخر. ومن الواضح أن هذا التفريق إنما هو تنويع على الفكرة الشعبية الشائعة عن الثقافة التي تحصر الثقافة في نطاق العمل الفكري والأدبي فحسب. ويعرف أنطون المقدسي الثقافة على أنها «القراءة والإصغاء، السؤال والحوار. تلك هي الثقافة ولا شيء آخر»[2]، وهو تعريف ينطوي على تضييق للمفهوم، لذلك لا نحبذه لغايات ستتضح فيما يلي من البحث.

ويرى الدكتور زكي نجيب محمود أن «صميم الثقافة العربية ـ لا فرق في ذلك بين قديمها وحديثها ـ هو انها تفرق تفرقة حاسمة بين الله وخلقه، بين الفكرة المطلقة وعالم التحول والزوال بين الحقيقة السرمدية وحوادث التاريخ. . .»[3] وهو تشخيص لأهم إشكال من إشكالات الثقافة العربية في صورتها المعرفية البحت، ولكنه يهمل صيرورتها الراهنة إلى ثقافة حياة وثقافة عصر، ولقد استدرك الكاتب ذلك بعد حين إذ يقول:

«أم المشكلات في حياتنا الثقافية الراهنة هي محاولة الكشف عن صيغة لحياتنا الفكرية والعملية، تجمع لنا في طيها طرفين «إذ تحافظ لنا على خصائصنا العربية الأصيلة،

وفي الوقت نفسه تفتح لنا الأبواب على مصاريعها لنستقبل ـ في رحابة صدر ـ أسس الحضارة العصرية»(٤) وهنا يكون الك تب قد نقل المشكلة الثقافية من إطارها الفكري البحث إلى إطار ثقافي أوسع يتمثل باستيعاب الثقافة للجوانب العملية والحضارية الراهنة، وهي إشارة واضحة إلى العلوم والتكنولوجيا التي استبعدها مفكرون آخرون، وينتبه الأستاذ الشاذلي القليبي إلى ضرورة جمع الثقافتين، الأدبية والعلمية) حين يقول «كان من أهم الشواغل، أن ـ لا تطغى العقلية العلمية والتكنولوجية ـ على شدة احتياجنا إليها ـ فتطمس في نفوس الأجيال الصاعدة معاني التراث وقيم الروح ومنازع التوق إلى الإنسان الأكمل»(٥) ويشير هذا التشخيص إلى أمرين معاً، أولهما تلمس مسألة الموازنة بين المكونات الروحية للثقافة، وهو ما يقع في باب الثقافة الأدبية والفكرية، والأمر الثاني الحذر إزاء طغيان العناصر المادية للثقافة ممثلة بالعقلية العلمية والتكنولوجية، على عناصر الثقافة الروحية التي هي في عرف الباحث «جملة المواقف، وجملةن الأفكار والآراء التي هي قوام مجتمع ما في زمن ما»(٦)، كما يقول في مكان آخر، ولقد كان النظر إلى مسألة جناحي الثقافة، الأدبي والعلمي، يشغل بال الكثير من المفكرين وإن لم نعدم من لايزال يعتبر المسألة كلها كما كانت عام ١٩٣٩ حين نشر طه كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) وخصوصاً بين نقاد الأدب. فالدكتور أحمد نصيف الجنابي، يتحدث، في نص نقدي له قائلاً «ليس هناك ما ينمي الفن كالثقافة والعلم»(٧)، فكأنه ينظر، كما نظر طه حسين إلى العلم على أنه شيء آخر سوى الثقافة، ولقد اقتضت مسألة تطوير مفهوم الثقافة وقتاً طويلاً قبل أن نصل إلى مفهوم شامل للثقافة، فلقد هجر الكتاب إلا أقلهم ذلك المفهوم الذي يرى في الثقافة شعراً وقصة ومقالة، واتسع النظر المنهجي ليقدم لنا مفهوماً ناضجاً لها، فنقرأ تعريفاً للثقافة يرى أنها «الإرث الاجتماعي، ومحصلة النشاط المادي والمعنوي للمجتمع، ويتكون الشق المعنوي من حصيلة النتاج الذهني والروحي والفكري والفني والأدبي والقيمي ويتجسد في الرموز والأفكار والمفاهيم والنظم وسلم القيم والحس الجمالي إلخ. والشق الثاني يتكون من مجمل النتاج الاقتصادي والتقني (الأدوات والآلات) والبيوت وأماكن العمل والسلاح الخ. أما الإطار الاجتماعي الذي سيتحقق من خلاله هذا الإرث المستمر والمتطور من جيل إلى جيل، فهو المؤسسات ـ والطقوس والجماعات وأنماط التنظيم الاجتماعي الأخرى، وتكون الثقافة الشخصية الحضارية وهي مقوم أساسي للشخصية القومية»(٨). . إن شمول هذا التعريف يتجاوز كثيراً رأي جارلس بيرسي سنو حول جناحي الثقافة، أو الثقافتين العلمية والأدبية، وحول الهوة بينهما التي تشكل «خصوصية من خصوصيات الثقافة في الغرب المعاصر»(٩) ونعتقد بأن ثقافة نهايات القرن العشرين تتألف من مكونات أساسية هي:

أولاً: ثقافة أدبية:

وهي ثقافة الاختصاص نسبة إلى موضوع بحثنا وتتميز بأن موضوعها الإنسان، والعالمين الداخلي الوجداني والاجتماعي الذي يحيا فيه الإنسان. ووسيلة هذه الثقافة اللغة التي تجنح للمجاز والخيال والتعبير وصولاً إلى غاية أساسية هي إحداث نظير انفعالي وجمالي عند المتلقي، ويتصف منهج هذه الثقافة بالمرونة، فليس لها نموذج مثالي عليها أن تماثله في ما يختص بالمنهج، وتشمل دراسة اللغة والنتاج الأدبي بكافة أشكاله والفنون كافة وفلسفتها، والفكر وتجلياته.

ثانياً: ثقافة علمية إنسانية:

وهي ثقافة قريبة من الاختصاص، موضوعها الإنسان أيضاً لكن لغتها لغة توصيل وإفهام، ومنهجها قريب من مناهج العلوم البحتة في الصرامة والدقة فيما يختص بوسائل الدراسة ونتائجها لا موضوعها. . وتشمل علوم الاجتماع والاقتصاد والنفس والتاريخ وغير ذلك.

ثالثاً: ثقافة العلوم الصرفة:

أصبح العلم وتطبيقاته من أهم المؤثرات على الإنسان في هذا العصر ونظراً لأن الإنسان هو موضوع ثقافة الاختصاص أي الثقافة الأدبية، وجب أن يحيط المثقف، والناقد على وجه الخصوص، بهذا المؤتمر المهم وأن

يتعرف على طبيعته وفلسفته ومشكلاته، فالعلم المعاصر ليس حاجة كمالية في ثقافة الإنسان، لذلك فإنه لا بد من أن تتسع الثقافة النقدية لتشمل الثقافة العلمية في عموميتها لا في وقائعها التي يكاد يصبح من المستحيل الإحاطة بها في فرع علمي واحد، فكيف الحال وقد تعددت فروع العلم وتشعبت إلى حد بعيد، إن موضوع الثقافة العلمية هو المادة والجانب المادي في الإنسان والأحياء كافة (العلوم الطبية وعلوم الحياة). ولغتها لغة توصيل ومناهجها تعتبر المثال في الدقة والصرامة، فهي مناهج نشأت في المختبرات والمصانع والمستشفيات وتغتني وتتطور بها. وتؤثر الثقافة العلمية تأثيراً جوهرياً على الكينونة الاجتماعية للإنسان الذي أصبح نتيجة لفعلها المتزايد «مجرد حزمة من الوظائف» أو «مجرد ظاهرة خارجية يمكن قياسها ومعاينتها وإصلاحها والتحكم في سيرها»[10] كما أن التغير السريع أصبح ميزة جوهرية للمجتمع المعاصر، وان الكثير من هذا التغير «قد سببه التطور التكنولوجي والاختراعات التقنية... مما حفز موجة التغيرات اللاحقة»[11] مما يظهر الأهمية المتزايدة للثقافة العلمية في مكونات الثقافة المعاصرة في صورتها الشاملة، فالعصر لا يحتمل شهوداً لا يفقهون ما يجري فيه.

ثانياً: ثقافة النص الأدبي.

قد لا يكون ضرورياً إخضاع النص الأدبي لشروط ثقافية معينة لأن النص الأدبي ليس مناسبة للمثاقفة، ولأن ما يعنينا فيه ليس الحصيلة الثقافية التي ينطوي عليها النص إنما نحن معنيون بأدبيته على وجه التحديد، ولكن انعكاس العصر ومشكلاته داخل النص الأدبي انعكاساً أدبياً أو شعرياً، انعكاساً غير آلي إن صح التعبير، يعد ضرورة لازمة برأي البعض[12]، (ولكن لو شاء الشاعر أن يعرض عن العصر ومشكلاته فليس ثمة قانون أو عرف أدبي يمنعه من ذلك وإن كان ثمة من سيتصدى له من مواقع اجتماعية أو أخلاقية أو غير ذلك. إن ثقافة النص الأدبي ذاتية فيه، فهي ضرورة معرفية لا ضرورة تشخيص وتجسيد، ولكن النص الأدبي محكوم بأداته، أي محكوم بلغته وباستيعابه لتراثه الخاص - تراث النوع الأدبي - رفضاً أو انصياعاً أو استثماراً وهو محكوم أيضاً بتراثه القومي والإنساني إغناء وتجديداً، وبهذا المعنى فإن النص الأدبي معطى ثقافي تحدده عناصر ذاتية نابعة من ذات المبدع أكثر منه معطى تحدده عناصر ثقافية موضوعية خارج النص، ولعل جواب المتنبي لبعض سائليه عن شعره بقوله «اسألوا ابن جني فهو أعلم بشعري مني» بشير إلى حقيقة مهمة، وهي أن الثقافة ليست قوام الشعر الأساسي، فلو كان الأمر كذلك لكان ابن جني شاعراً يفوق المتنبي. ولنتذكر هنا ثقافة الجاحظ الموسوعية التي لم تغنه في مجال الخلق الشعري.

ثالثاً: ثقافة النص النقدي.

النص الأدبي، شعراً كان أم نثراً، ظاهرة معقدة، ونظام من الإشارات والرموز الموظفة جمالياً، بحيث يصح القول إن النص الأدبي يفرض على الناقد الأدبي عدة ثقافية واسعة، لا بد أن تكون شاملة ودقيقة في مجال الثقافة الاختصاصية وعلى شيء من الإحاطة بالثقافة القريبة من الاختصاص، أعني ثقافة العلوم الإنسانية أضف إلى ذلك ضرورة الاطلاع على ثقافة العلوم الصرفة لا في نطاق حقائقها الجزئية ومعلوماتها التفصيلية المتخصصة، إنما في نطاق فلسفتها ومناهجها وإشكالاتها الكبرى، ولو راجعنا سيرة كبار نقاد الأدب، ومصادر تكوينهم الثقافي لرأينا كيف أنهم لم يكونوا من المثقفين المغلقين على ثقافتهم الأدبية التخصصية، فأرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق. م) كان فيلسوفاً وعالماً فذاً وناقداً لا يجارى في سعة علمه وإحاطته بثقافة عصره، وقل مثل ذلك عن كبار نقاد الأدب في الأدب العربي القديم من مثل الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن سلام الجمحي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، مما انعكس ايجابياً على ثراء وسعة ثقافة نصوصهم النقدية، ولو انتقلنا إلى نقاد الأدب في القرن العشرين لرأينا أنهم وإن كانوا يعيشون مرحلة التخصص العلمي إلا أنهم ليسوا متخصصين بالمعنى الضيق، فالناقد أ. أ. ريتشاردز عالم لغة وعلى اطلاع واسع على العلوم الاجتماعية والنفسية، كما أنه استخدم المختبر في بعض دراساته النقدية، أما جاستون باشلار فإنه عالم متخصص في مجال فلسفة العلم، ولعل خيرة النقاد البنيويين قد جاءوا إلى النقد من مجالات معرفية أخرى، فكلود ليفي شتراوس عالم أناسه، بينما كان

فوكو مختصاً في التاريخ وعلم النفس.

إن الملاحظة الجوهرية هنا هي أن هنالك أثراً واضحاً لسعة الآفاق المعرفية للناقد على مجمل نظرية الناقد مما يثبت أن النقد الأدبي يمر بمرحلة تخصيب نتيجة تفاعله مع العلوم المختلفة، مكتسباً منها سعة وبعد نظر وشيئاً من دقة المنهج العلمي وإذا كان هذا هو حال النقد في تفاعله مع العلوم الأخرى فإننا لا نعرف على وجه اليقين الكيفية التي أثر فيها تخصص تشيخوف ويوسف إدريس الطبي أو تخصص عبد الرحمن منيف في اقتصاديات النفط على طبيعة الإبداع القصصي عندهم، مما يعني أن ثقافة المبدع لا تنعكس بالضرورة في نصه الأدبي بينما تنعكس ثقافة الناقد في نصه بشكل شبه مباشر، لأن الإبداع عبارة عن خلق للجمال يتجاوز أية شروط في الوقت الذي يكون فيه النقد الأدبي، وهو نمط من الإبداع أيضاً، محاولة لوصف تجربة التلقي الجمالي منهجياً، مما يوجب أن يكون للنقد الأدبي دربة فكرية وثقافية واسعة تتمثل في دقة المنهج وشمول النطاق المعرفي للناقد وسلامة ونفاذ الاستبصارات النقدية، ونقدر أن النص النقدي ينبغي أن يجسد كل ذلك في آن واحد، فأنت إزاء النص تكون، في واقع الحال، إزاء مغامرة فكرية وجمالية في آن معاً، وقد كان اتجاه النقد الحديث وخصوصاً الاتجاهات ما بعد البنيوية إلى التخصص الشديد وتضييق نطاق البحث في العلاقات (Signs) اللغوية ومدلولاتها وصيرورتها في النص، كما هو الحال عند أمبرتو أيكو وبول دي مان وساهم يمثل عودة للنقد إلى الانكفاء على مجال ضيق والبحث المنقب فيه دون كبير جدوى، كما أن محاولات ادخال العقول الألكترونية في بعض أبحاث النقد الأدبي قد اصطدمت بحقيقة أن هذه العقول «تستطيع أن تقوم بوظائف معينة خيراً من سواها، فهي ممتازة في التعامل مع الكميات الهائلة من المعلومات وتصنيفها، وتقديم حسابات مستخلصة منها، ولكنها سيئة إلى حد بعيد في فهم هذه المعلومات، وهي غير قادرة مطلقاً، وهذا طبيعي، أن تستجيب جمالياً لهذه المعلومات»[١٣] وهذا يعني أن الظاهرة الأدبية تظل بعيدة عن التقنين والخضوع لمناهج أو تطبيقات العلوم الصرفة، فهي ظاهرة متعالية (transcendental) على نحو من الأنحاء، ظاهرة قد نستعمل ونستفيد من كل العلوم والثقافات في دراستها ومحاولة الاقتراب المنهجي من جوهرها ولكنها تظل فريدة سواء من حيث شروط خلقها أو شروط الاستجابة لها، إنها تختلف - من حيث الجوهر - عن كل العلوم لأنها تتعلق بالوجدان البشري ومحاولة خلق الأشكال الرمزية المعبرة عنه[١٤]، وذلك يخالف تماماً ما ذهب إليه الدكتور كمال أبو ديب من أن دراسة الأدب تماثل دراسة المشروع الاقتصادي[١٥]، لأن المشروع الاقتصادي يمكن أن يدرس دراسة شاملة وكلية لا تفسح مجالاً لقول جديد بينما تكون الظاهرة الأدبية مغرية دائمة لمحاولات اقتحامها وإضاءة جوانب لم تجر إضاءتها جيداً فيما سبق أو إخضاعها لمنظور نقدي جديد كلياً، فأين هذا من المشروع الاقتصادي؟.

إن مبدأ الحكم على جدوى استثمار المرجعية الثقافية في النص النقدي يستند - فيما نرى - على ثلاثة أسس هي:

١ - لا ينبغي أن تكون ثقافة النص النقدي دون ثقافة النص الأدبي، بمعنى أن النص الأدبي يحتاج إلى ثقافة أوسع مما هو ماثل من أبعاد ثقافية ومرجعيات معرفية لكي يتمكن النص النقدي من معالجة النص الأدبي نقدياً ويكشف عن امتيازه وفاعليته.

٢ - يحدد النص الأدبي طبيعة ومدى الإحالات المعرفية والثقافية للنص النقدي فكثيراً ما نقرأ نقداً لا يتعالق معرفياً مع النص الأدبي مما لا يغني ولا يكشف عن جديد، ذلك أن بعض النقاد يرى فيما يكتبه من نصوص نقدية مناسبة لإظهار وعرض عضلاته الثقافية على حساب النص الأدبي.

٣ - لن تنجد الحصيلة الثقافية الناقد في عمله النقدي ما لم تتضافر في عملها وتفاعلها مع عمل مخيلة الناقد، فليس النقد تراكماً كمياً من المعلومات، إنما هو استعمال كيفي للمعلومات يستنجد بمخيلته الناقد لإنجاز مهمته، ذلك ان «محاولة وصف خيال أي شاعر (أو أي مبدع. الباحث) مسألة معقدة ومرتبطة بخيال الناقد الذي يقوم بعملية التحليل»[١٦] ولعل هذا هو

موضع امتياز ناقد على ناقد وموضع الجوهر الإبداعي لعملية النقد الأدبي. ويظهر هذا التحديد فرقاً جوهرياً آخر بين دراسة الأدب (أو النص النقدي) ودراسة المشاريع الاقتصادية التي ذكرها الدكتور كمال أبو ديب، فلسنا نعرف دوراً ـ للمخيلة ـ إلا على نحو محدود ونفعي ـ في الدراسات الاقتصادية بينما لا تقوم للنص النقدي قائمة دون مخيلة خلاقة تضارع مخيلة المبدع وتتضافر مع سعة الخزين الثقافي والمعرفي لتبدع نصاً نقدياً حقيقياً.

٤ ـ لا بد لثقافة النص النقدي من أن توظف لاتخاذ موقف إزاء النص الأدبي ولا يعني ذلك أن يكون لثقافة النص النقدي أثر السوط على ظهر النص الأدبي ولا أن يتماهى النص النقدي مع النص الأدبي فينصرف إلى تبريره والدوران في فلكه، ذلك أن للنقد مهمات منها إظهار جوانب التميز في النص الأدبي وحدود الفعل الجمالي المنبثقة عن هذه الجوانب.

رابعاً: ثقافة النص النقدي في التطبيق.

لا بد للنظر، أي نظر، من أن يمختبر فروضه تطبيقاً، لكي توصف حصيلته بالجدوى وانطلاقاً من ذلك فلقد اخترنا نصين نقديين معاصرين للتطبيق ولقد كان من أسباب قصر التطبيق على نصين معاصرين أن دراسة ثقافة النص النقدي القديم تقتضي منا دراسة العصر الذي كتب فيه النص، وهي عملية قد لا يتسع لها مجال البحث من جانب، كما أنها قد تكون ذات جدوى لولا اعتراض منهجي قد يثور ألا وهو أننا نحتكم إلى ثقافة تختلف عن ثقافة عصر النص النقدي القديم مما يدمغ قولنا بالتعسف، ذلك أن العصر الحالي قد حسم أموراً، سواء في مجال الأدب أو في مجال الفكر، لم تكن محسومة في الأزمنة القديمة.

أ ـ (شعراء الرفض) الدكتور لويس عوض

نشر الدكتور لويس عوض مقاله النقدي (شعراء الرفض) في جريدة الأهرام ثم أعاد نشره في كتابه (ثقافتنا في مفترق الطرق)[١٧]، ويدور حديث النص النقدي حول ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» للشاعر الراحل أمل دنقل، ويعرض فيه بداية لحركة الشعر الجديد في مصر كما مثلها عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، والشعراء اللاحقون من مثل أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وسواهم، ثم يقرر الناقد أن حركة الحداثة، والجماعة الأخيرة منها على وجه الخصوص تمثل «مدرسة شعراء الرفض» لأنهم كانوا رافضين ومرفوضين معاً» وإذا ـ تجاوزنا حديث الناقد عن صعوبات النشر التي واجهتها هذه الجماعة وكيف أنها اضطرت إلى الهجرة إلى بيروت لتصدر هناك ما لم تجد ناشراً يوافق على نشره في مصر، أقول ـ لو تجاوزنا ذلك فإننا سنفاجأ بأن الحديث النقدي عن الشعر لن يبدأ، فما الذي فعله الناقد؟

لقد بدا حديثه حول قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وأنهاه، وتحدث في أمور ومرجعيات ثقافية ومعرفية كثيرة ـ سوى الشعر، وسوى نقد النص الشعري ـ فهو يقول إن هذه القصيدة «تدور حول نكسة مصر أو مصر النكسة في حرب يونيو سنة ١٩٦٧، وهي في رأيي ليست من أجود قصائد هذا الديوان، لأنها كتبت في ٩٦٧/٦/١٣، أي بعد الهزيمة بأيام معدودة» ص ١٠٤، ومن الواضح أن التبرير الذي ساقه الناقد لدعم رأيه السلبي في القصيدة لا يستند إلى تحليل أو دراسة أو مقارنة نقدية، إنما اكتفى بإيراد معلومة خارجية هي تاريخ كتابة القصيدة مضافاً إليها فكرة مستمدة منها ألا وهي أن المدة القصيرة بين كتابة القصيدة والحدث الدافع للكتابة مدة غير كافية لنضج العمل الشعري وهي فكرة عامة لا تصلح قاعدة للحكم على الأعمال الشعرية ناهيك عن أن الناقد ينعطف بعد ذلك بالحديث جهة الكلام الطويل حول أسطورة زرقاء اليمامة ومقارنتها بأسطورة كاسدرا ابنة الملك بريام المجنونة، وقدرتها على الرؤيا والتنبؤ بالوقوع الوشيك للكارثة دون أن ينتبه إلى الفرق بين رؤية زرقاء اليمامة ورؤيا كاسدرا، لينتهي إلى القول بأن أمل دنقل «قد اقتبس هذه الأسطورة ونسج حولها قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ليفسر لنا هزيمة يونيو» ص ١٠٤ ونتساءل هنا إن كان الناقد يعتقد بأن دور الأسطورة في الشعر هو تفسير أحداث خارجية؟ وإذا لم يكن

كذلك فما هو رأيه؟ وهل وفق الشاعر أمل دنقل في توظيف الأسطورة في قصيدته هذه؟ وهي أسئلة في الجوهر من عملية النقد ومن صلب مسؤوليته ولكن الناقد لا يجيب على أي منها إنما يكتفي بالقول «ولعل أقوى (لنلاحظ هنا صيغة التفضيل) ما في القصيدة هو ذلك المقطع الذي يصف فيه أمل دنقل تصوره لأسباب النكسة كما في قوله:

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي... فقد سكت سنة فسنة...

لكي أنال فضلة الأمان... الخ».

ويقول بعد ذلك إن «هذا الشعر في يقيني من جيد الشعر» دون أن يسوق لنا مبررات هذا اليقين خصوصاً وأنه يتحدث عن شعر كان موضع خلاف واسع بين لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب، وقد ضمت في عضويتها عزيز أباظة والعوضي الوكيل ومحمود غنيم ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور، وبين رأي الكثير من مثقفي مصر وكتّابها آنذاك؟ فكان من المفروض أن يسوق الباحث ليس دفاعاً حماسياً عن هذا الشعر إنما أن يسوق حججاً نقدية تجعل من لا يعرف قيمة هذا الشعر الفنية مدركاً لها، تجعله يدرك لم كان هذا الشعر «من جيد الشعر» خصوصاً وأن من وقفوا بوجه هذا الشعر لهم ثقل ثقافي واضح مما يسهم في تشويش وإرباك الذائقة الأدبية العامة، وهو إرباك كان يمكن أن يزول لو تصدى النقد لوظيفته في دراسة النص الشعري وإظهار «صدق العلاقة بين الشكل والمضمون «كما يقول الناقد، وهو ما لم يفعله سواء في حديثه عن هذه القصيدة أو عن قصائد الديوان السياسية الأخرى.

فها هو يتحدث عن قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» بادئاً باقتطاع المزج الأول والثاني، ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى شرح حكاية سبارتاكوس العبد الذي قاد ثورة العبيد ضد روما، وهو انتقال إلى مرجعية خارجية قد تكون مفهومة في سياق الحديث لو أن الناقد عطف القول إلى جوهر تشكل الحكاية فنياً داخل النص الشعري ولم يكتف بالشرح الخارجي، ولسوف يستدرك الناقد إسرافه في حديث متشعب غير ذي شأن بالنسبة للقصيدة فيقول «ولكن ما هكذا يفهم شعر الشعراء» ص١٠٨ ،وهو تقويم من الناقد لكلامه السابق الذي استنفد ست صفحات من أصل عشر صفحات هي صفحات المقال جميعاً. من هذا يتضح أن هذا النص النقدي لم يستطع أن يستثمر الثقافة الواسعة للناقد باتجاه الاقتراب من طبيعة الإبداع الشعري، لذلك يمكن القول أنه نص نقدي غير مثقف لأن العبرة ليس في الكم المعرفي والثقافي المطروح في النص بقدر ما هي في كيفية الإفادة من هذا الكم. والملاحظ هنا أن ثقافة هذا النص النقدي ثقافة فكرية لا أدبية، تكشف عن غنى وخصوبة عقلية الناقد من الناحية المعرفية، فحديث الناقد عن الأساطير وتناصها وتشاكلها هو حديث يدخل في علم الميثولوجيا كما أنه يظهر اطلاعاً دقيقاً على التاريخ عندما أدار الحديث حول ثورة العبيد في روما وحول دقائق العلاقة بين المتنبي وكافور الأخشيدي، لكن كل ذلك كان يقع خارج الشعر وخارج النقد ولقد مر بنا اعتراف الناقد من أنه «ما هكذا يفهم شعر الشعراء» لقد اكتفى الكاتب بأن أعلن مظاهرته لهذا الشعر بينما كان منتظراً منه أن يحسم الكثير من الخلاف بشأنه بالبحث في صلب قضاياه الفنية، والفرق واسع بين أن نظاهر الشعر الجديد وبين أن ـ ندرسه نقدياً.

ب ـ أبو نواس والدكتور كمال أبو ديب

إذا كان من الصحيح أن النقد لم يرق إلى مستوى العلوم الطبيعية في مناهجه أو دقة النتائج المستحصلة منه إلا أن ثمة حداً معيناً من المنهجية في التعامل مع النص الأدبي لا مناص من أن يلتزمها النقد والناقد لكي يصبح الرأي النقدي الذي يطرحه مسوغاً، أي أن يصير النص النقدي نصاً مثقفاً عن حق، لأنه يملك أن يكون عوناً للقارىء في فهم النص الأدبي والاقتراب من سر عملية الخلق الجمالي الذي لا سبيل إليه سوى عن طريق جعل عملية التلقي ترتقي إلى مستوى عملية الخلق أو ما يقارب وإلا فإن استثمار مرجعيات ثقافية متعددة لن يشكل سنداً كافياً للنص النقدي، ولن يجعله نصاً مثقفاً. وفي المثال الثاني سنتحدث عن نص للدكتور كمال أبو ديب يحلل فيه قصيدة لأبي نؤاس وسأثبت القصيدة مع ترقيم الأبيات تسهيلاً للبحث، يقول أبو نؤاس في قصيدته[18]:

١ - يا ابنة الشيخ أصبحينا
ما الذي تنتظرينا
٢ - قد جرى في عودك المساء
فاجري الخمر فينا
٣ - إنما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا
٤ - كل ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
٥ - واصرفيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
٦ طول الدهر عليه
فيرى الساعة حينا
٧ - قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا
٨ - واسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا
٩ - قد سألناها وتأبى
أن تجيب السائلينا

إن الدكتور كمال أبو ديب، يرى عن حق، أن واجب النقد أن يستكنه أو يكتنه النص الأدبي، أي أن يدرك جوهره وكنهه، فهل نجح في استثمار مرجعياته الثقافية في تحقيق ذلك؟

لقد كان التوسع في التأويل والحماس المفرط للمدخل البنيوي في دراسة الشعر حاجزين أوقعا الناقد في عدة أوهام هي:

١ - الوهم الدلالي:

قسم الناقد قصيدة أبي نؤاس إلى (حركتين) الحركة الأولى وتتألف من الأبيات الستة الأولى، وموضوعها الخمرة والمجون، والحركة الثانية وتتألف من الأبيات الثلاثة المتبقية وتتعلق بالأطلال والوقوف عليها، وما أثر عن أبي نؤاس من مسألة الوقوف على الديار، ونذكر هنا قوله:

عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت اسأل عن خمارة البلد.

وواقع الأمر أن لا اعتراض لدينا على تقسيم أبي ديب هذا، لكن اعتراضنا ينصب على تلك الثنائية الضدية التي اختلقها الناقد بين (استجابة ابنة الشيخ في الحركة الأولى، كما يقول أبو ديب، وعدم استجابة الأطلال في الحركة الثانية ولقد كان أصل الوهم الذي قاد الناقد إلى حديث طويل حول هذه الثنائية المفترضة اعتقاد الناقد بأن ابنة الشيخ مستجيبة لا محالة، يقول «أصبحينا ضمنيًّا، تعني استجابة الساقية فعلاً» ثم يضيف بعد حين «من هنا يمثل مطلعا (وسنناقش استعماله لمصطلح المطلع لاحقاً، الباحث) الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة، كل منهما يطرح سؤالاً موجهاً إلى ذات أخرى لكن الأول يلقى الاستجابة أما الثاني فلا يلقى استجابة»[١٩] ولسوف نرى الناقد يسرف في القول تأويلاً لهذه الثنائية الضدية المتوهمة، وهي ثنائية مختلفة أصلاً لأنها أقيمت على افتراض مغلوط يجعل من استجابة ابنة أمراً مفروغاً منه ولكي نثبت ذلك نذكر سببين:

١ - اللغة: من الحقائق التي لا يختلف فيها علم اللغة الحديث مع النحو القديم أن أفعال الأمر يتساوى فيها احتمال الاستجابة مع احتمال الرفض إلا إذا اكتنف النص ما يرجح أحد الاحتمالين، فهل كان النص منطوياً على ما يرجح احتمال الاستجابة؟ وكيف افترض الناقد أن مجرد الطلب (أصبحينا) يعني ضمنياً استجابة الساقية فعلاً؟

٢ - الدلالة:

لا توجد في الأبيات الستة الأولى، ولا في الأبيات الثلاثة الأخيرة أية إشارات يمكن تأويلها لصالح القول باستجابة ابنة الشيخ، بل على العكس من ذلك نقرأ في عجز البيت الأول (ما الذي تنتظلأينا) وهو قول يظهر تلكؤ وعدم استجابة ابنة الشيخ، ولو أعدنا قراءة البيتين الثالث والرابع لأصبح من المؤكد تماماً أن ابنة الشيخ غير مستجيبة مطلقاً، فهي منكرة للأمر جميعه لذلك خاطبها الشاعر قائلاً:

إنما نشرب منها فاعلمي ذاك يقينا
كل ما كان خلافاً لشراب الصالحينا

ومما يؤكد هذا التفسير أن الناقد قد أغفل تحليل هذين

البيتين كلياً بينما أسرف من الكلام على البيتين الأول والثاني ومن ثم انتقل إلى البيتين الخامس والسادس وبقية القصيدة، وذلك تجنباً لما ينقض الافتراض الوهمي الذي تبناه الناقد سلفاً وقرر أن يلوي عنق النص السمكي يستجيب لما افترضه سابقاً.

ولكن ما يثير العجب حقاً هو أن الدكتور أبو ديب يعود فينقض ما قرره بنفسه سلفاً إذ يقول «وهكذا تتكثف دلالة الرفض في القصيدة في أول عبارة منها، وبطريقة مشابهة تكثف دلالة الرفض على صعيد الأطلال»[٢٠] فأي رفض هذا الذي يتحدث عنه الناقد في أول عبارة في القصيدة سوى رفض الفتاة؟ ولنعد قراءة البيت الأول للتثبت من ذلك.

٢ ـ وهم الرياضيات والشعر

الدكتور كمال أبو ديب مولع بإدخال الرياضيات في تحليلاته البنيوية وبما أن الرياضيات من العلوم بالغة الدقة والصرامة المنهجية والمصطلحية فإن أي استخدام متعجل لها ينكشف عن نتائج عكسية تجعل مجمل الخطاب النقدي موضع نظر. إن الناقد يستخدم فكرة رياضية بسيطة هي فكرة النسبة والتناسب، ولكن ما هي نتائج هذا الاستخدام؟ يتحدث الكاتب عن حركتي القصيدة، وكما قلنا فإن الحركة الأولى (حركة الخمر والمجون) تتألف من ستة أبيات، أما الحركة الثانية (حركة الوقوف على الأطلال) فتتألف من ثلاثة أبيات ومن الواضح أن نسبة (٦) إلى (٣) هي كنسبة (٢) إلب (١)، وهذا ما يجعل من المحتمل أن يكون عدد كلمات الحركة الأولى ضعف عدد كلمات الحركة الثانية خصوصاً إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ظرف وحدة القصيدة، ولكن الذي حصل هو أن هذه النسبة لم تتحقق، ومع ذلك فإن الناقد يؤكد «ومن الشيقن أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر) بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد، عشرين وحدة لغوية، وإذا عدت أحرف العطف بلغ عدد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمساً وعشرين وحدة، (كذا في الأصل وأظنه يقصد خمساً وأربعين) أي أن حجم الحركة الثانية هو دائماً نصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات (نسبة ٢/١)»[٢١]، انتهى النص، وإذا ـ عدنا إلى القصيدة وأحصينا عدد كلمات كل من الحركتين الأولى والثانية لوجدنا أن عدد كلم ت الحركة الأولى هو ٤٠ كلمة وعدد كلمات الحلكة الثانية هو ١٩ كلمة في الاحتمال الأول، أي بعدم احتساب حروف العطف حسب منطق الدكتور أبو ديب، وأن النسبة تصبح ٤٥ كلمة للحركة الأولى و ٢٢ كلمة للحركة الثانية في حالة احتساب حروف العطف، فأين هي تلك النسبة التي أكثر الناقد الحديث عنها؟ ثم ألم ينتبه الناقد إلى أن نصف عدد كلمات (وهو يستعمل مصطلح وحدة لغوية) الحركة الأولى في الاحتمال الثاني هو ٤٥ (أو ٢٥ كما ورد في النص) عدد يحتوي على كسر $\frac{1}{2}$ من الوحدة اللغوية؟ ثم ما هي الأهمية النقدية أو الفكرية لذكر مثل هذا النسبة على افتراض أنها متحققة بالفعل.

٣ ـ الناقد كمال أبو ديب من المهتمين كثيراً بعلمنة الدرس النقدي، ولقد مر بنا حديثه عن أن دراسة الشعر تماثل دراسة مشروع اقتصادي، والواقع أن أحد أهم مظاهر جعل النقد علمنياً يتمثل في دقة استخدام المصطلح، فلقد عرف عن العلوم الإنسانية والطبيعية أنها من العلوم التي تنزع إلى استخدام المصطلح بدقة متناهية، ولقد اخترنا هنا أن نناقش استخدام الدكتور أبي ديب لأثنين من المصطلحات القديمة نوعاً ما، وذلك لكونها مصطلحات مستقرة وأقل تعرضاً لاحتمالات الخلط وسوء وتباين الفهم والاستخدام.

أ ـ مصطلح (المطلع):

مر بنان حديث الناقد إذ قال «من هنا يمثل مطلعاً الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة لكل منهما» ولو عدنا للقصيدة لرأينا أن الاستجابة (المتوهمة) لابنة الشيخ قد جاءت في مطلع الحركة الأولى حقاً وصدقاً، ولكن رفض الأطلال، في الحركة الثانية، قد حصل في البيت الأخير من القصيدة والحركة الثانية حيث يقول أبو نؤاس:

٩ قد سألناها وتابى ... أن تجيب السائلينا

٧ قـف بـربـع الـظاعـنـيـنـا
وابـك إن كـنـت حـزيـنـا

وإذا ما عدنا إلى منطق الناقد في أن الطلب يعني ضرورة الاستجابة، وهو ما أثبتنا عدم صحته، فإن هذا المطلع ينطوي على استجابة فلا يعود ثمة وجود لأية ثنائية ضدية.

ب ـ مصطلح الكلمة:

يعرف الباحث الوحدة اللغوية بأن يفتح قوساً ويكتب (كلمات + حروف جر) فيقع في الظن أن هنالك ثلاثة مصطلحات هي مصطلح الوحدة اللغوية ومكوناتها الكلمات وحروف الجر ومصطلح الكلمة وهو المصطلح الثاني ومصطلح حروف الجر وهو المصطلح الثالث، ولعلنا لا نأتي بجديد إذا قلنا إن النحو القديم وعلم اللغة الحديث (الألسنية) يتفقان على أن حروف الجر هي من الكلمات وأن مصطلح الوحدة اللغوية في المستوى الصوتي (الفونيمي) هو الصوت المفرد وفي المستوى الصرفي الوحدة الصرفية، وفي المستوى النحوي (Syntax) هو الكلمات فما هو المستوى الذي يتحدث عنه الباحث؟

وأسارع إلى القول بأني لا أتهم الباحث كونه لا يعرف هذه الأمور الأولية، إنما هو التعجل والحماس الزائد لنظرية ما، مما يجعل المرء يقع في أخطاء كنا نود لو أنه تجنبها لكي يصبح كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) حقاً أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي[٢٢].

خاتمة

يؤكد كثير من الباحثين على أهمية العلوم الإنسانية، إضافة لثقافة الاختصاص أي الثقافة الأدبية، بالنسبة للناقد الأدبي والنص النقدي، فهذا ستانلي هايمن يقرر «إن أكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية، التي تدرس الفرد عاملاً في جماعة»[٢٣] ويذهب الدكتور محمد النويهي نفس المذهب في كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) إلا أنه يضيف إلى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية علوم الحياة ويطالب النقاد بأن يكونوا على اطلاع عليها[٢٤]، ولكننا نعتقد أن ثقافة الناقد الأدبي في نهايات القرن العشرين ينبغي أن تجمع،ن إضافة إلى الاطلاع الدقيق على الثقافة الاختصاصية، اطلاعاً على فرعين من فروع الثقافة إلا وهما الثقافة الإنسانية والثقافة العلمية لكي يكون لنا نص نقدي مثقف وفقاً لمقاييس الثورة المعلوماتية المعاصرة، ولن نرهق ناقدنا المرجو بتغطية مجالات معرفية قد لا تكون ذات غنى في العملية النقدية، ذلك أن حاجة النص النقدي من أنماط الثقافة يقررها النص الأدبي إلى حد بعيد، إضافة إلى فاعلية مخيلة الناقد وبالتضامن مع سعة الخزين المعرفي لديه، ونطمح إلى أن نرى نصوصاً نقدية لا توجد فيها لافتات ثقافية خارجية يمكن أن تزال دون أن يتأثر النص النقدي ولا فجوات معرفية تحتاج إلى معالجات وإضافات، فالنص النقدي الجيد، مثله مثل النص الأدبي الجيد، لا يمكن حذف أو إضافة أي شيء إليه دون أن يتشوه ويرتد إلى شيء آخر(*).

المصادر والهوامش

(١) (مستقبل الثقافة في مصر) طه حسين ص ٩، الناشر مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ـ لم تذكر سنة الطبع.
(٢) (في معنى التراث) أنطوان مقدسي، مجلة مواقف العدد ١١ السنة الثانية ١٩٧٠. ص ٢١.
(٣) (ثقافتنا في مواجهة العصر) الدكتور زكي نجيب محمود ص ٩ ط ٢، الناشر دار الشروق ـ بيروت ١٩٧٩.
(٤) المصدر السابق ص ٥٤.
(٥) (الثقافة رهان حضاري) الشاذلي القليبي ص ٢١، الناشر الدار التونسية للنشر ١٩٧٨.
(٦) المصدر السابق ص ٤٠.
(٧) انظر (نص ونقد: التحليل في ضوء علم الدلالة) الدكتور أحمد نصيف الخنابي وهو نص نقدي يتناول قصيدة نازك الملائكة (مر القطار) نشره في مجلة الأقلام العدد ١٢ كانون الأول ١٩٨٥.
(٨) (موسوعة السياسة) الدكتور عبد الوهاب الكيالي وآخرون ص. ٨٤٤، الجزء الأول، الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
(٩) نقلاً عن مقالة «ثقافة واحدة أم ثقافتان» قاسم عبد الأمير عجام، مجلة آفاق عربية العدد السادس ١٩٨٨ ص ٣٦.
(١٠) (مشكلة الإنسان) الدكتور زكريا إبراهيم، ص ٣٣، الناشر مكتبة مصر.
(١١) «The New Revolution, The Impact of Computers on Society» Barrie Sherman p. 5. John Wiley and Sons. Chichester England. 1985.
(١٢) يذهب الشاعر سامي مهدي إلى أن ثقافة الشاعر شرط مهم لإنجازه الحداثي في الشعر، انظر «بدر شاكر السياب، دراسة في ثقافته وفنه الشعري» سامي مهدي، مجلة آفاق عربية العدد الثامن آب/ ٩٨٥ وأنظر كذلك مناقشة علي حداد لطروحات سامي مهدي في دراسته المعنونة «غصن أخضر... أوراق متناثرة» مجلة الأديب المعاصر ص ٨٦ ـ ١٢١، العدد ٣٤ أيلول ١٩٨٧.

(١٣) «Computers and Literature» B.H. Rudall and T.N. Corns. p. 2 Abacus Press Kent 1987.

(١٤) «The Quest for Imagination» Edited by Walter F. Eggers. p. 117. London.

(١٥) (جدلية الخفاء والتجلي) كمال أبو ديب، المقدمة، الناشر دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩.

(١٦) (الصورة الفنية) نقلاً عن موسوعة برنستون للشعر، ترجمة الدكتور نايف عجلوني والدكتور خالد سليمان، مجلة الثقافة الأجنبية العدد الثاني ١٩٨٨.

(١٧) اعتمدنا النص المنشور في كتاب (ثقافتنا في مفترق الطرق) ص ١٠٢ - ١١٢.

(١٨) الدكتور كمال أبو ديب، مصدر سابق، الفصل الثاني.

(١٩) المصدر السابق ص ١٧٤.

(٢٠) المصدر السابق ص ١٧٨.

ن(٢١) المصدر السابق ١٧١.

(٢٢) (نظرية البنائية في النقد الأدبي) الدكتور صلاح فضل، الطبعة الثالثة الناشر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٧، ولقد أفرد المؤلف بضع صفحات لمناقشة الدكتور كمال أبو ديب وكتاب (جدلية الخفاء والتجلي).

(٢٣) (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) أستانلي هايمن، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، ص ١٠ - الناشر دار الثقافة بيروت ١٩٥٨.

(٢٤) (ثقافة الناقد الأدبي) الدكتور محمد النويهي ص ٧٤ الناشر مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٩.

(*) بحث مقدم إلى مؤتمر الأدباء العرب - بطرابلس.

الفنون التشكيلية والهوية القومية

الدكتور عفيف بهنس

الحضارة والفن :

في تاريخ الحضارة، تبقى الفنون التشكيلية بتطورها وغناها الصورة الأكثر وضوحاً لتحديد هوية هذه الحضارة. والفنون التشكيلية من رسم ونقش وتصوير ونحت وعمارة هي النشاط الإنساني الذي يسد حاجتين أساسيتين تحددان رقي المجتمع، حاجة نفسية ذوقية، وحاجة جسدية وظيفية. ومنذ أن كان الإنسان القديم يعيش في المغاور قبل مئات الألوف من السنين كان يحاول تحسين شروط حياته عن طريق تزيين جدران الكهوف وسقوفها، بالصور الملونة التي تعبر عن عالمه اليومي أو تعبر عن طموحاته في ذلك الوقت، وهي طموحات أمنية تهدف إلى تحقيق تفوقه على الكائنات الأخرى الخطيرة على حياته.

وحضارة لاسكو هي حضارة فنية محضة، ولسنا نعرف إلى جانب الفن في هذه الحضارة تقدماً آخر في مجال الابداع أو الاختراع. بل لقد استمر الفن وجه الحضارة في العصور اللاحقة، عصر الفخار والمعدن وأصبحت الصورة وسيلة نقل الأفكار والخواطر ووسيلة التسجيل والذكرى، وشاعت الكتابة الهيروغليفية قبل أن تظهر الكتابة الرمزية، الفنية بحد ذاتها، ثم الكتابة الأبجدية.

الحضارة العربية والهوية القومية :

ومن حسن حظنا نحن العرب أن تاريخ الحضارة الإنسانية قد ظهر لأول مرة في العالم ونما وتطور على أرضنا الواسعة، وأننا نحن الذين صنعنا هذه الحضارة التي أخذت بالنمو والتطور عبر تحولات كثيرة تركت آثارها واضحة على أرضنا. ولقد حملت هذه الآثار خصائص متميزة موحدة عبر التاريخ حددت معالم الهوية القومية من خلال اللغة والفن والعمارة والعقيدة. واللغة العربية هي المقياس الأول لهذه الهوية القومية، لقد ظهرت اللغة لأول مرة مع ظهور التاريخ، وأن لغة الأكاديميين والعموريين والايبلائيين كانت الأقدم وهي أصل اللغة العربية التي ما زالت حية على الرغم من سيطرة اللهجات المحلية.

أما العمارة والفن الذي نراه من خلال الحفريات في بلاد الرافدين وسورية في الألف الثالث قبل الميلاد فلقد بقي نفسه في القرون التالية حتى في عهود السيطرة الرومانية والبيزنطية ثم توضحت شخصيته المستقلة بعد الفتح الإسلامي.

الذاتية الثقافية :

الهوية القومية هي التي تحدد الذاتية الثقافية، وإذا كان

من الصعب التحكم في بناء الهوية القومية فإنها تتحقق بفعل العوامل المتراكمة والمتنوعة التي تتحدد في مجموعة بشرية ذات خصائص تاريخية وجغرافية وإنسانية مشتركة. والانتماء القومي لهذه المجموعة يذكي ويغني الهوية ولكنه لا يتحكم في تحديد خصائصها التي تتجلى بمجموعة الأفعال التي تقوم بها أمة من الأمم.

على أن الذاتية الثقافية هي مرتسم الهوية القومية على النشاط الثقافي أو الحضاري المتفاعل مع التاريخ. وهذه الذاتية هي الآن النشاط الثقافي، بالنسبة لكل فرد حي، وهي تعيش وتتطور في ذاته محددة حجم الفعالية الثقافية الأصلية التي يبذلها كل فرد ضمن إطار الهوية القومية.

الانتماء القومي والفن[١]:

عند الحديث عن الذاتية الثقافية في الفن التشكيلي فإن ذلك يعني الحديث عن الفعاليّة الفنية المنتمية.

والانتماء هنا هو الانتماء القومي، ولكن هناك من سعى إلى انتماء ديني في الفن، أو انتماء سياسي ولكننا نعتقد أن الفن ذا الانتماء القومي هو الفن الحضاري المستمر، ذلك لأن القومية هي الحضارة كما ذكر، أما الانتماءات الأخرى فهي انتماءات منتهية، بمعنى أن حدودها تقف عند أول عمل يتحقق فيه الانتماء النسبي، ثم تأتي الأعمال الأخرى تكراراً ونقلاً.

تحديد الهوية القومية[٢]

على أن تحديد الهوية القومية ليس من الأمور السهلة، إذ أن ذلك يقتضي دراسة دقيقة ومتعمقة للتراث الفني والفكري. ثم العمل على تحديد خصائص هذا التراث والتوسع في تنظير هذه الخصائص. ولا نعتقد أننا خطونا خطوات واسعة في هذا المجال، ذلك أن مفهوم التراث ما زال يكتنفه الغموض، فلقد حاول السلفيون استغلاله وحصره في أمور الفقه وعلم الكلام، وما زال موضوع ريبة المستقبليين والتقدميين الذين يخلطون بين التراث والماضي[٣].

وإذا كان الأمر كذلك فإن بناء الذاتية الثقافية المعاصرة أمر صعب جداً، وهذا ما نعنيه عندما نتحدث عن التعثر في عملية ربط الفنون والآداب المعاصرة بالهوية القومية.

التبعية الثقافية والتحرر:

لقد استيقظ العرب في هذا القرن وأمام أعينهم منجزات حضارية غربية هائلة، وكان عليهم أن يتعاملوا معها بأي شكل وكان انفتاحهم الثقافي أول طريق في نهضتهم، ولكنه كان انفتاحاً استسلامياً تمثل في مواقف بعض المفكرين وعلى رأسهم طه حسين وسلامة موسى.

وعندما تحقق التحرر السياسي وانقشعت غيوم الاحتلال والانتداب عن الدول العربية، ظهرت تيارات جريئة تنادي بضرورة الانتماء إلى الهوية العربية في الثقافة وفي الحياة، بل ظهرت أحزاب وحركات سياسية قومية تنادي بالوحدة القومية التي تعتمد على الوحدة الثقافية التاريخية التابعة والمستمرة، باستمرار اللغة العربية وكتاب الله الكريم.

ومع أن الفن التشكيلي هو لغة مصورة فلقد اعتوره كثير من الدخيل حتى انفصل عن جذوره المعروفة في الحضارة العربية، واستمر كذلك ضمن مبررات الحداثة أو مبررات المعاصرة.

بين الحداثة والمعاصرة[٤]:

لقد تحدثنا كثيراً عن الفرق بين الحداثة والمعاصرة وأوضحنا أن الحداثة في الفن تقابل عراقته وقدمه، ولكل قديم حديث حتماً ما لم يمت هذا القديم، ولكن المعاصرة إنما تتحقق بتفاعل حداثة ما مع حداثة أخرى. وما تم على الأرض العربية في مجال الفن أن الحداثة لم تكن حداثة فننا القديم العريق، بل حداثة الفن الغربي، التي تجلت في المدارس المعروفة الكلاسية المحدثة والرومانسية والانطباعية والوحشية والسريالية والتجريدية، ولم يكن مع هذا الانحراف ممكناً أن نتحدث عن الهوية القومية أو نتحدث عن المعاصرة، قبل أن يتحقق الاستقلال الثقافي الذي كان قد تمكن منا بفعل السياسات الاستعمارية وبفعل الانتماءات الثقافية الغربية، التي مارسها المثقفون العرب المأخوذون بهوس التمغرب.

فلسفة الثقافة العربية:

عندما تأسست المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم كان الهم الأساسي الذي يشغلها هو تحقيق الاستقلال الثقافي وايضاح الهوية القومية، ولقد توجهت بجهدها هذا في السفر الرائع الذي أصدرته عام ١٩٨٥ تحت عنوان (الخطة الشاملة للثقافة العربية) ولم تقتصر منظمة اليونسكو في دعم الهويات القومية والذاتيات الثقافية التي كانت المحور الأساسي لفعالياتها في مجال التراث والفن.

ولكن المشكلة تزداد صعوبة عندما لا تكون فلسفة الحضارة العربية وتاريخها مادة أساسية للثقافة المعاصرة. وعندما لا تكون نظريات الفن ومبادئه منبثقة عن مفهوم قومي واضح المعالم. قال فنان لم يكن يعرف تراثه الفني إلا من خلال الكتب والصور المطبوعة في الغرب ولم يكن يتعرف على جماليته الفنية إلا من خلال فلسفة الفن الغربي، ولذلك فإنه كان مشدوداً إلى التبعية منذ اللحظات الأولى التي أراد منها أن يزيد من ثقافته الفنية القومية.

وكان علينا أن نعمل حثيثاً في فصم هذه التبعية بإغناء المكتبة العربية بالكتب والمراجع الأساسية التي تحتاج إلى رفد مستمر(٥).

اتجاهات عربية في الفن:

على أن يقظة الفنان التشكيلي الأولى كانت سابقة لجميع المعطيات المساعدة لتقويم اتجاهه، وتسهيل ممارسته لذاتيته الثقافية، ولتحديث فنه تحديثاً مرتبطاً بالهوية الثقافية القومية.

لذلك فإن الاتجاهات الأولى كانت مشوبة بضعف الرؤية على صفاء النية ومشوبة بالتوفيق بين الدخيل والأصيل على الرغم من الايمان بضرورة التحرير الثقافي وإثبات الذات المستقلة. فظهرت اتجاهات بعضها يقيم انتماءه على أساس تبني الفن التقليدي كالمنمنمات(٦).

وبعضها كان يعتقد أن التقاليد الشعبية وسيلة سليمة لتأهيل الفن(٧) وثمة اتجاهات ترى أن الخط العربي الذي يعتبر شكلاً إبداعياً فنياً ولا شك هو الموئل الوحيد للفنان الحديث يستطيع من خلاله أن يحقق ذاتيته الأصيلة وحداثته(٨).

ونحن لا نشك أن هذه المحاولات قد سارت باتجاه الفن ولكن لا بد أن ننظر إليها من خلال مفهوم الفن العربي أي الجمالية العربية.

الشكل والمضمون:

الفن شكل ومضمون، والشكل هو صيغة التعبير والمضمون هو الموقف، ولن يكون المضمون القومي محل خلاف في ضرورة كونه ملتزماً، ولا يمكن أن نتحدث في الفن بصيغة عربية كما نكتب اللغة العربية بالحرف العربي، فالمضمون هو اللغة والشكل هو الحرف أو الكتابة العربية وهما متلازمان ونسمي الأصالة في المضمون التزاماً عربياً كما نسمي الأصالة في الشكل فناً عربياً.

وإذا كان الواقع العربي والطموحات العربية هي التي تحدد أبعاد المضمون الفني، فإن الذاتية الثقافية في بعدها القومي هي التي تحدد أبعاد الشكل الفني، وتلازم الشكل والمضمون يعني تلازم الأصالة والحداثة ويعني مستقبلية الفن وإبداعيته.

فالدعوة إلى الأصالة فقط قد تؤدي إلى تقليد التراث وتكراره، وفي ذلك جمود الفن وزواله، والدعوة إلى المضمون فقط تؤدي إلى إخراج العمل الفني عن معناه لكي يصبح وسيلة فكرية أو سياسية أو دينية أو تؤدي إلى جعل أبواب الفنون الأخرى مفتوحة لكي نستعير أياً منها في التعبير عن المضمون الذي لن يحتفظ بقوميته.

إن مسألة الانتماء القومي في الفن تقوم على المشاركة الفعالة في صنع الواقع العربي وتحقيق الطموحات القومية. كما تقوم وبقوة على التمسك بالشخصية الثقافية والقومية التي تعتمد على دراسة ووعي وإبداع.

الابداع الفني:

إن عملية التلازم التي تحدثنا عنها بين الأصالة والحداثة، لا تتحقق إلا بفعل الإبداع، والابداع هو ماهية الفن، وما تعبير الحداثة إلا مرادفٌ لتعبير الابداع. ونحن

نعترف أن مفهوم الابداع في هذا العصر أخذ شكلاً انفجارياً نظراً لتجاوز الأبعاد المستحيلة في مجال السرعة والحجم والطاقة(٩).

شروط الفنان العربي:

الفنان التشكيلي العربي، ونؤكد على ادخال المعمار في هذا التعبير، أمام امتحان صعب، إذ عليه أن يكون **أصيلاً** وأن يكون محدثاً **مبدعاً** وأن يكون معاصراً، أن يكون **فاعلاً** في واقعه القومي هادفاً **واعياً** لذاتيته الثقافية مؤمناً **بهويته** القومية، مساهماً في توضيح معالم تراثه وفي تنظير فكره القومي وثقافته الفنية.

دور الفن التشكيلي:

إن الدور الذي يلعبه الفن التشكيلي في تحقيق النهضة الحضارية القومية، هو دور فعال، فالفن ليس مجانياً، بل إن مردوده الواضح والمستتر في بناء الإنسان المعاصر وفي تحقيق الثقافة المعاصرة، أي المتعاملة مع العصر، يقتضي إقحامه في جميع مناحي الحياة التي نعيشها.

لقد كان الفن التشكيلي العربي متمثلاً في جميع الأشياء الاستعمالية في قبضة السيف والخوذة، وفي الجرة والصحن والكأس وفي البساط والبلاط والبركة، ولم يكن متمثلاً فقط بالمنمنمات والترقينات الايضاحية في الكتب، وبذلك لم يكن مجانياً البتة، ومع أن القيمة الوظيفية تتحقق في الأشياء بأبسط أشكالها البدائية، فإن الفن كان مقصوداً بذاته ولم تكن هذه الأشياء إلا محله ومقامه، وهكذا فإن الفن التشكيلي العربي الحديث، يجب ألا يقتصر على اللوحة التي استوردت مع أشكال التأثيث الغريب. بل لا بد من البحث عن مجالات أخرى يستقر عليها عملنا الفني الابداعي. فنكون بذلك أكثر انسجاماً مع تقاليد فننا، كما نستطيع إغناء حياتنا ووسائلنا المدنية بفن أصيل يضفي طابع الأصالة على المحيط الذي نعيش فيه(١٠).

بين الفن التشكيلي والفن الابداعي:

لقد انتهى عهد التمييز النظري بين الفن التشكيلي والتطبيقي وأصبحت هذه الفنون جميعاً إبداعية تحتاج إلى موهبة وبراعة، ولكن مقياس هذه الفنون جميعها هو الإنسان العربي بمعنى أن تكون قد صنعت منه ولأجله.

فالعمارة التي نعيش فيها اليوم ليست من صنعنا، وهي ليست من أجلنا، وكذلك اللوحة المستوحاة من «انفر» ومن «سلفادور دالي»، فلقد صنعت من أجل ظروف محددة وحالات غربية.

المقياس الإنساني في الفن:

مقياس العمارة العربية التقليدية، هو الإنسان، ولم يكن هو المسطرة والفرجار، وما يرسمه القلم في غرفة المهندس كما يتم اليوم وكذلك فإن العمارة كانت العالم الأصغر الذي يضمن لساكنه الأمن والراحة والمتعة(١١).

وكان الفن التشكيلي الرقش العربي أو حتى الفن التشبيهي المتمثل في الترقينات من أجل متعة الإنسان وزيادة ثقافته وإذكاء خياله.

وليس من فن لفن فقط، بل إن الفن للإنسان أولاً وأخيراً، وهكذا كان الفن العربي التقليدي وهذا ما يجب أن يستمر عليه الفن العربي الحديث لكي يكون فناً أصيلاً.

المنطلقات والأهداف:

هكذا يتضح لنا ماذا يعني ربط الفن التشكيلي بالهوية القومية، أنها عملية ثقافية قومية نجمل منطلقاتها وأهدافها بالنقاط التالية:

١ - التحرير من التأثير الفني الوافد، ولا تتم معاصرة الفنون العالمية قبل عملية التحرر.

٢ - توضيح معالم الهوية القومية، عن طريق توسيع البحث وتعميقه في مجال التراث المشتت وغير المدروس.

٣ - التوسع في بناء النظرية الثقافية العربية بعد أن وضعت مبادئها في (الخطة الشاملة للثقافة العربية).

٤ - مقارنة التراث مع غيره من التراث المعاصر له، لايضاح دوره وشخصيته.

٥ - تقوية الذاتية الثقافية عن طريق نشر الثقافة التراثية وتعميمها.

٦ ـ تقوية الذات القومية عن طريق إيضاح الدور الحضاري للعرب وأثره في بناء الحضارات الأخرى.

٧ ـ التمييز بين الدخيل والأصيل في فننا المعاصر.

٨ ـ إيضاح المحاولات التأصيلية وتقويمها.

٩ ـ العودة إلى العمارة العربية وتطويرها.

١٠ ـ إعادة تقييم الرقش والخط العربي كعنصرين إبداعيين أصليين.

الأهداف:

١ ـ الاسهام في بناء الإنسان العربي.

٢ ـ تحقيق الحداثة التي تعتبر استمراراً للعراقة كما تعتبر بحد ذاتها تراثاً للمستقبل.

٣ ـ تحديد الملامح العربية في العصر الحديث مما يساعد على تحقيق الوحدة العربية.

٤ ـ إغناء الحياة اليومية بعناصر الفن الأصيل.

٥ ـ المقدرة على مجابهة التيارات الفنية المريضة أو المسمومة.

٦ ـ تحقيق المعاصرة بمعنى مجاراة العصر وتبادل المستحدثات بتوازن ودونما طغيان أو استلاب.

محاولات تأصيل الفن الحديث

سار الفنان العربي الحديث باتجاه تأصيل الفن في محاور ثلاثة:

١ ـ المحور الشعبي.

٢ ـ المحور الكتابي.

٣ ـ محور المنمنمات.

الاتجاهات الشعبية في الفن الحديث:

لقد فطن الفنانون الحديثون لأهمية البديهة في الفن واستطاعوا إقامة اتجاهات أكثر أصالة من الاتجاهات العالمية المشهورة ذاتها. وحافظت هذه الاتجاهات على شخصية منشئها وعبرت عن رؤية وموقف متميزين على الرغم من سريان هذه الاتجاهات في أعمال بعض الناشئين. والواقع أن هذه الاتجاهات (البديهية) هي استمرار لتقليد فني عريق نرى جذوره في الفن السوري القديم، وتشهد عليه آثار تل حلف (الألف الرابع ق. م) وآثار الفن الأموري والفنون السورية الكلاسية في تدمر وأفاميا والفنون المسيحية ثم في الفن الإسلامي على اختلاف مدارسه.

فالشواهد النحتية أو التصويرية التي عثر عليها في أرسلان طاش أو في عين دارا أو في دور أوروبوس أو في مريمين أو التي بدت في كنائس أفاميا أو في قصور الأمويين، هذه الشواهد تعطي الدليل على أن (البديهة) كانت المميز القومي للفن في هذه المنطقة.

واستمر هذا المنطلق سائداً في القرون الأخيرة مما نراه واضحاً على خشبيات البيوت وفي الألواح الزجاجية المصورة التي كان آخر من اشتهر بتصويرها أبو صبحي التيناوي (١٨٩٣ ـ ١٩٧٣) على أن ما يقدمه الفنانون العرب المعاصرون من أعمال (بديهية) قد ينزلق نحو التنميط أي التقيد بتحويرات ثابتة تفرض على الأشياء حسب نمط يقرره الفنان عقلياً. وسواء أكان هذا النمط مستمداً من تقاليد راسخة أو من قواعد جميلة موروثة، فإن هذا العمل ينفي البديهة ويزيف الأصالة. إن أزمة الفن الحديث تكمن في انحراف الفنان نحو النمطية. وعلى الفنان العربي، لكي يستمر أصيلاً في فنه وقادراً على تثبيت الهوية العربية للفن الحديث، أن يتجنب النمطية وأن يحافظ على موقفه المبتده الجريء.

الفن الكتابي في الفن الحديث:

إن الفنانين الكتابيين أو الطغرائيين لا تربطهم مدرسة أو نظرية بل انه لم ينعقد بينهم لقاء جامع، ما عدا لقاء جماعة البعد الواحد في العراق. ولكن ما يربط بين هؤلاء هو إيمانهم بأن الحرف العربي منفصلاً كان أم كلمة، كان صيغة فنية ذات أهمية أو ذات قدسية وتطور فن الكتابة مع تطور فن الرقش العربي، ولكن الفنان الحديث، وقد وجد نفسه يتمتع بحقوق لا حد لها في التمثيل والتعبير والابداع، اتجه نحو الكلمة العربية فوجدها شديدة الطواعية لتشكيل صيغ لا حدَّ لتنوعها.

وقد يكون أحمد شرقاوي (المغرب) قمة في استعمال الصيغ الشعبية المجردة، ولكن سامي برهان (سورية) كان منذ عام ١٩٥٨ أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته، شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزاوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات.

ويعطي عيد يعقوبي (سورية) حظاً في مساحاته الخلفية للكلمة العربية، أما ناجي عبيد (سورية) فإنه يعود إلى تقاليد فن التصوير الشعبي. ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة. ويفرض رافع الناصري (العراق) على الفن ا لتجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل. على نقيض علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبدالقادر أرناؤوط (سورية) الكتابة إلى رقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي (العراق) أن يلحق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً، وتبدو الأحرف لديه متواضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة. وينتقل محمود حماد (سورية) من الكلمة الواضحة عند كثير من الكتابيين إلى الكلمة اللغز أو الطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف عنده صيغة شعبية وبدائية في لوحة تحمل هذه السمة، وينسج تركي محمود بك (سورية) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكون موضوعاً. أما حامد عبدالله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية. ويحاول محمد بن خده (الجزائر) الافادة من عالم «بول كلي» فيستعمل الكلمة العربية بأسلوب تجريدي.

لقد تعدد الفنّانون الكتابيون، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الابداعية نذكر منهم: حمدي خميس وصلاح كامل (مصر) يوسف أحمد (قطر) وأحمد سعيد عمر وسالم جميعي (الكويت) والأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي، وفي لبنان رفيق شرف وعادل الصغير ولوريس غريب وسعيد عقل، وفي فلسطين توفيق عبد العال وسلوى روضة وفي المغرب محمد سرغيلي، ومحمد حميدي ولطيفة التيجاني، وفي العراق تركي علوان وغازي السعودي. ومن النحاتين لا بد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني (مصر) ومحمد غني حكمت (العراق) الأول بأعماله النحاسية البارزة والثاني بتكويناته المجسدة الكتابية. ويمتاز هذا الاتجاه الكتابي في السودان بالجدية على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين وابراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم، وقد مضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد واشتهر بأسلوبه الكتابي المتأصل وعرف في الأقطار العربية بهذا الأسلوب.

المنمنمات والفن الحديث:

لقد استهوى هذا النوع من التصوير المحوّر البسيط الفنانين منذ الخمسينات، وكان يحدوهم في ذلك الخطوات الجريئة التي قدمتها مدارس الفن الحديث. ولكن حركة التعريب والتأصيل التي ظهرت مؤخراً في البلاد العربية دفعت بعض الفنانين المصورين إلى استيحاء أسلوبهم الجديد من فن الترقين أو فن المنمنمات. واشتهرت فارس بهذا النوع من الفن المنمنم وكان بهذا قمة، كما حفلت ترجمات العرب بالمرقنات التي تحدثنا عن نموذجها الأشهر عند الواسطي. ولا بد من أن نشيد بأهمية المنمنمات في تاريخ الفن الإسلامي في ايران وفي تركيا، فلقد عبر عن روعة المضمون الروحي الذي أخذه الايرانيون عن الإسلام ومع أن كلا الفنين هو للزاوية الأدبية أقرب منه للرمز والزخرفة فإن النمنمة تعتبر قمة تطور فن الترقين الذي انتقل من بغداد إلى ايران في أوج ازدهارها، ولقد ظهر من الفنانين المعاصرين من استمد أصالته من أحد هذين الفنين، المنمنمات أو الترقين، ويقف محمد راسم

(الجزائر) في قمة الفنانين الذين مارسوا فن المنمنات، بل كان أول المبشرين بعودته بأسلوبه الرصين المتقن الذي يتجاوز فيه أعمال بعض الرقاشين والرسامين العرب والفرس في الماضي، وكان راسم متأثراً بالمناخ الفني الذي عاشه مع آبائه من الرسامين حيث أخذ اسم الرسام عنهم، ولكنه بزّهم ولا شك، ووصل بهذا الفن إلى قمته: «إنه بفكره التحليلي البصير، وإحساسه المرهف، قد استطاع أن ينقل في كل عمل من أعماله الفنية جواً من الأجواء التي كانت غنية بزخرفة صرفة، ولكنها تنتمي إلى الوسط الاجتماعي السائد في ذلك العهد. ولقد بقي محمد راسم وفياً أميناً للتقاليد الفنية المتجددة ويرجع إليه الفضل في أغناء المواضيع القديمة في المنمنمات أو الرقش أو الكتابة بعناصر وخيالات حديثة تنسجم مع مفهوم العصر. كما استطاع بأبحاثه الجديدة أن ينفخ في المواضيع القديمة روحاً جديدة تكشف عن مدى تعلقه بأصوله وعصره.

أسهم محمد راسم في تكوين جيل من الفنانين الذين تابعوا أسلوبه في المنمنمات الحديثة وفن الترقين، نذكر منهم محمد تمام ومحمد غانم اللذين انتقلا بهذا الفن خطوة أوسع نحو الواقع اليومي، فلقد اتجه تمام نحو البحث عن أعمال القدماء والاستيحاء منها وبعث قيمتها ضمن إطار الظروف المعاصرة.

ويعتبر سعيد تحسين (سورية) وهو من رواد الفن أيضاً، من أبرز من تفهم روعة فن الترقين والمنمنمات فمزج بينهما في أسلوب دقيق مبسط عبر فيه عن واقع الحياة والتقاليد في الشام. على أن ممدوح قشلان (سورية) يقف خارج تقاليد الفن الإسلامي مأخوذاً بالمساحات الهندسية التي أخذها عن التكعيبية لكي يبني بها مواضيع شعبية صرفة. وعلى نقيض ذلك مصطفى يحيى (سورية) الذي يحتفظ بمفهوم الترقين ولكنه يستعير مواضيع شعبية من ايطاليا أو اسبانيا ويضفي عليها ألواناً وحشية.

ومما لا شك فيه أن نعيم اسماعيل (سورية) يبقى من أقوى الفنانين المعاصرين الذين نقلوا ملامح تصوير المنمنمات والمرقنات إلى أقصى مراحل التجديد والتحديث. أما جلال عبدالله (تونس) فلقد أعاد تقاليد الفن الإسلامي العربي بل والفارسي وأضاف إليه رونقاً جعله في مستوى عمالقة التصوير العربي الحديث. ولعل الزبير التركي (تونس) من أقوى المجددين وأجرأهم. لقد اتصل بالواقع اليومي في تونس وبالتقاليد، وعبر عن ذلك بطريقة ترقينية مبتكرة تكشف عن ثقافة حديثة واسعة ولكن لا يفقد مفهوم الترقين، الذي يذكرنا بقوة بمدرسة بغداد ولكن برؤية مغربية واضحة.

وسعاد العطار (العراق)، على اتجاهها السريالي، تبدو واعية تماماً لحدود فن المنمنمات ولكنها تنظر إليه بعين تحليلية فتكشف عن أسراره بمهارة ضمن حدود تقنيات جديدة.

أما ابراهيم الصلحي (السودان) فهو لم يطلع على تراث ترقيني واسع، ولكن بصيرته تبقى مفعمة بمفاهيم هذا الفن العريق.

وتحاول جاذبية سري (مصر) أن تلتصق باستمرار الترقين ولكنها تحاول التأكيد على نزعة بدائية تبدو مقصودة. وينحاز هنري زغيب (لبنان) نحو فن المنمنمات بوضوح ولكنه يتعمد التعبير عن مواضيع معاصرة جداً. أما محمد بن علال (المغرب) فإنه يبقى أميناً لمفهوم التصوير الإسلامي.

الهوامش

١ ـ كتابنا: الفن والقومية: طبع وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٥ .
٢ ـ كتابنا: الفن والثورة: طبع بغداد، ١٩٧٣ .
٣ ـ الثورة والثقافة العربية: طبع طرابلس، ليبيا ـ المنشأة العربية ١٩٨٦ .
٤ ـ بين الحداثة والمعاصرة: مجلة الوحدة ـ الرباط عدد يونيو ١٩٨٨ .
٥ ـ الخطة الشاملة للثقافة العربية: الصادر عن المنظمة العربية والثقافة والعلوم، وانظر الأبحاث التي تتعلق بالأصالة والمعاصرة التي ألقيت في المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب في بغداد ١٩٧٣ باشراف المنظمة العربية.
٦ ـ من مؤلفاتنا عدا المذكورة، معجم مصطلحات الفنون ثلاثي اللغات الطبعة الأولى مجمع اللغة العربية دمشق ١٩٧١. الطبعة الثانية ـ بيروت ١٩٨٢ .
- فلسفة الفن عند التوحيدي: طبع دمشق ـ دار الفكر ١٩٨٧ .
- الفن والاستشراق: طبع بيروت ـ دار الرائد العربي ١٩٨٢ .
- الفن الحديث في البلاد العربية: طبع منظمة اليونسكو باريس ـ تونس دار الجنوب ١٩٨٠ .
- الفن الإسلامي: طبع دمشق ـ وزارة الثقافة ١٩٦٦ .
- الخط العربي: طبع دمشق ـ دار الفكر ١٩٨٤ .
- جمالية الفن العربي: طبع الكويت ١٩٧٩ .

٧ ـ أنظر الملحق ١ .
٨ ـ أنظر الملحق ٢ .
٩ ـ أنظر الملحق ٣ .
١٠ ـ الثورة والفن: طبع بغداد ١٩٧٣ .
١١ ـ تحدث كثير من الكتاب عن وحدة مفهوم الفن التشكيلي والتطبيقي مثل هربرت ريد، كما ظهرت نزعات فنية موحدة مثل مدرسة الباوهاوس في فايمر ـ ألمانيا.
١٢ ـ فلسفة العمارة العربية: تحت الطبع.

الفنون التشكيلية والهوية القومية

- الحضارة والفن.
- الحضارة العربية والهوية القومية.
- الذاتية الثقافية.
- الانتماء القومي والفن.
- تحديد الهوية القومية.
- التبعية الثقافية والتحرر.
- بين الحداثة والمعاصرة.
- فلسفة الثقافة العربية.
- اتجاهات عربية في الفن.
- الشكل والمضمون.
- الابداع الفني.
- شروط الفنان العربي.
- دور الفن التشكيلي.
- بين الفن التشكيلي والفن الابداعي.
- المقياس الإنساني في الفن.
- المنطلقات والأهداف.
- محاولات تأصيل الفن الحديث.

١ ـ دراسة عن الفنانين العرب الذين استمدوا فنهم من التقاليد الشعبية.

٢ ـ دراسة عن الفنانين الكتابيين.

٣ ـ المنمنمات والفن الحديث.

الشريط العربي بين الخصوصية الفردية والهوية القومية

رمضان سليم

مدخل

لا أتصور أن هناك قضية أثير حولها من النقاش والجدل مثلما أثير حول قضية الهوية العربية، أو بالأصح البحث عن الهوية العربية. إن هذه القضية ليست إلا جزء من قضية أعم وأشمل، تسمى حيناً بالأصالة والمعاصرة، وفي بعض الأحيان الأصالة والحداثة، وفي مرات أخرى تسمى التراث والتحديث وغير ذلك من المصطلحات التي تصب جميعها في قضية تأصيل الفكر العربي والأدب العربي والفن العربي. ورغم أن قضايا التنظير في مسألة الابداع العربي عموماً، كثيراً ما تكون سابقة على الابداع نفسه، أو بالأصح قافزة عليه، معبأة بالأحلام والطموحات التي تنسجم مع مراحل التطبيق أو لا تعبر عنه، وربما لا تؤدي إليه، لأنها أشد طموحاً منه من الناحية الفعلية.

رغم ذلك فيمكن القول بأن استجابة المبدع العربي لهذه الدعوة كثيراً ما تأخذ مسارات مختلفة غير مرتبطة بالدعوات التنظيرية أو مستجيبة لها، لأن دعوات التنظير للتأصيل والبحث عن الهوية جاءت كرد فعل على موقف الضعف الثقافي عموماً، وفي مواجهة حضارة الغرب المتقدمة والمتفوقة والغازية، والتي جسدت تفوقها الثقافي بالاحتلال العسكري والسياسي، فضلاً عن السيطرة الاقتصادية.

وهكذا لا تكون محاولات التأصيل ودعوات الأصالة، إلا تتمة لمقدمات الخروج من إطار التبعية الذي فرض يوماً ما بالقوة على الوطن العربي وفي الوقت نفسه تظهر محاولة المبدع العربي لفرض الهيمنة الثقافية وكأنها محاولة شرعية لغرض تتويج أعماله بقيمة ثقافية مميزة تكسب احترامها وتفوقها من جوهر الخصوصية وليس مجرد التقليد.

إن المتابع يجد أن كافة دعوات التأصيل قد اقترنت ببعض الأحداث السياسية الهامة وتزداد حدة هذه الدعوات ويكثر البحث فيها، وذلك كلما اشتعلت المشكلات السياسية أو المجابهات الحضارية الحاسمة، ولعل الأحداث السياحية العسكرية مثل نكسة ٦٧ وحرب ٧٣ تعطي الدلالة على أن قضية التأصيل لا علاقة لها برد الخطر، فهي تعبير عن لحظة خوف حضارية عن طريق استخدام الأسلوب الدفاعي، بالاتجاه نحو الداخل.

ولكن القضية وكما ينبغي أن تطرح، ليست دائماً بهذا المعنى السيكولوجي. فالدعوات الهادفة إلى خلق، ثقافة عربية أصيلة لها أهداف ايديولوجية ومنطلقات فكرية راسخة تجعل من الواقع المعاش مبدأ وهدفاً وترتكز على مفهوم القوميات.

إن كل قومية في وسط هذا العالم الضاج تبحث لها عن

خصوصية مميزة تميزها عن غيرها من القوميات، فالمسألة ترجع إلى قضية إثبات الذات عن طريق البحث عما هو مغاير للآخر ومنسجم مع الذات.

وهكذا يأتي البحث الدائم من جانب المبدعين العرب لأجل تقديم مشروعية لانتاجهم الفني ينبع من الخصوصيات المحلية الفطرية والقومية، والواقع أن الوعي بهذه القضية يعد مسألة ايجابية في حد ذاته، لأنه المدخل لوضع الأسئلة والبحث عن الجديد، والتساؤل عن وضعية الموقف الابداعي زمنياً ومكانياً وذلك لغرض تأسيس العلامة الفارقة بين سلسلة من الانتاجات العربية المقلدة للنموذج الغربي أو النموذج الذاتي، وطموحات تختزنها مجموعة من الأعمال الآتية.

السينما العربية ومفهوم الهوية

لا يكاد يختلف موقف السينمائيين العرب في بحثهم عن هوية قومية لأشرطتهم، عن موقف باقي المبدعين في مجالات أدبية وفنية أخرى. فكما جرى الحديث عن تأصيل الرواية العربية مثلاً، بالبحث عن أشكال جديدة، للسرد والتعامل مع الشخصيات، والبناءات الفنية، جرى الحديث عن السينما العربية ذات الهوية القومية الأصلية، وكما جرى الحديث عن استخدام الأشكال التراثية في الفنون التشكيلية جرى التنظير النقدي ـ ولو بدرجة أقل وضوحاً ـ لاستخدام الموروث الثقافي العربي في السينما العربية.

إن المسرح قد نال قصب السبق في هذا المجال، فقد استخدمت الكثير من الموروثات الشعبية لغرض تأسيس مسرح عربي مميز، فكانت تجارب مثل «الحكواتي ـ خيال الظل ـ السامر ـ الاحتفالية» وغيرها. بل وجد الكثير من الكتاب الذين تعاملوا مع المسرح باعتباره فناً معروفاً عند العرب قديماً، بأي شكل من الأشكال، وليس فناً وافداً بصفة مطلقة. كذلك الأمر بالنسبة للرواية والقصة، فلقد حاولت الأقلام المهتمة، توفير مرجعية لهذا النوع الأدبي، وجعله فناً له تاريخ عربي يجعله أهلاً لكي يستمد منه أي تطور يلحقه بهذا النوع الأدبي.

إن السينما ليست مسرحاً ولا رواية ولا فناً تشكيلياً، إنها أداة وأسلوب وصناعة وسوق، وهي فوق ذلك تركيبة ثقافية جامعة وغير مسبوقة، ليس بالنسبة للعرب فقط، بل بالنسبة للحضارة العالمية برمتها.

إن السينما هي فن الصورة وهي في حالة حركة، ولقد توسع هذا الفن حتى سيطر على العالم من حيث الاهتمام، ووجد ما يسمى بحضارة الصورة التي جاءت بخصائص عالمية، فرضت نفسها عالمياً، بصرف النظر عن التقسيم القائم على القومية أو اللغة أو الجنس.

لقد استقبلت البلاد العربية «السينما» في أوقات متقاربة ترجع إلى الثلث الأول من القرن العشرين، استقبلتها بالدهشة أولاً، ثم فهمت بعد ذلك، كصناعة لها شروطها الاقتصادية والاجتماعية.

لقد كان لوقوع السينما في يد مجموعة من المغامرين وأصحاب رؤوس الأموال، منذ البداية، أن سيطر المفهوم التجاري الصرف بصرف النظر عن التعبير الجمالي أو الفني أو المضموني الملتزم، فلم تطرح أي قضية ذات إشكالية في حوار التفاعل بين المجتمع والسينما من ناحية، وحوار المثقفين مع لغة السينما من ناحية أخرى، لم تطرح إلا قضية التحريم بنوعيه الحكومي والديني، بمعنى سيطرة الرقابة على السينما في مجالي العرض والانتاج ومن حيث التطرق للموضوعات الحساسة، بل وطالبت الرقابة بحصر تناول كافة القضايا المهمة، ووضحت لها منظوراً ضيقاً سمحت بالتعامل معه. لقد برز كل ذلك في مصر تحديداً، صاحبة التجربة الأولى والأهم في نشأة واستمرارية السينما العربية، أما باقي الدول الغربية فمنها من سار في المنهج الاستهلاكي نفسه، ومنها ما تعامل مع السينما باعتبارها صناعة جديدة لا يتقنها إلا الأجنبي فقط.

وفعلاً، فلقد توفرت لمصر عوامل كثيرة منذ البداية ساعدتها على أن تكون صاحبة صناعة عربية متكاملة في مجال السينما.

ولقد ساهمت العناصر الوطنية آنذاك بمحاولة تحديث كل شيء، وذلك بإرسال البعثات إلى الخارج للاستفادة والتمكن من هذا الفن الجديد من ناحية وأيضاً بمحاولة إقامة

مصانع تخدم نجاح صناعة السينما.

وإن من إيجابيات تلك المرحلة قيام صناعة سينمائية فعلية أما السلبيات فهي تخص نوعية هذه السينما التي جرى تثبيتها، فلقد كانت سينما خارج الواقع العربي، ذات نشأة مشوهة، ولادتها كانت خارج الصراع، واستمراريتها ارتبطت بتجنب هذا الصراع.

إن الحديث عن السينما في مصر لا بد منه عند الحديث عن السينما العربية ولا نريد هنا أن نسلك الدرب الذي يوجه الانتقادات المتتالية لانتاج السينما المصرية، فالحقيقة «إن السينما العربية كلها لمصر ولباقي الدول العربية أشرطة سينمائية»، غير أن أخذ الأمور من زاوية غير جدية في طريقة المعالجة والتناول، قد ساهم في تدعيم الأوضاع السياسية والاجتماعية القائمة بشكل محافظ، وأعطى السينما مفهوماً ترفيهياً سالباً لا يعاكس الحقيقة الفعلية لهذا الفن المؤثر الفعال، وارتبط تصور الجمهور العربي للسينما بما تطرحه السينما العربية في مصر، وصارت الدائرة التي تتحرك فيها موضوعات وجماليات السينما، دائرة الترفيه وعدم الجدية وتزجية الفراغ والسطحية الثقافية، وبالنسبة للسينما كثقافة فإن هذه النقطة لها أهميتها فيما يتعلق بربطها بالبحث عن تصور لمفهوم الهوية القومية للسينما العربية، أو استخدام الأساليب ذات الخصوصية العربية المستلهمة من الموروث العربي. فلقد كان جمود السينما في مصر سبباً وراء محاولة مجموعة من المبدعين السينمائيين للخروج من نمطية السينما في مصر، وفعلاً خرجت، ومن مصر نفسها جماعة السينما الجديدة ٦٨ ـ وشرعت في التنظير والعمل لما يسمى بالسينما البديلة ـ وفعلاً قدمت هذه الجماعة أشرطة مميزة تختلف بشكل أو بآخر عن أغلبية الأشرطة المنتجة وإن كان لها مقدمات اعتمدت عليها ممثلة في أشرطة مميزة لمجموعة من السينمائيين الموهوبين، ولكن، وبعد تقديم عدد من الأشرطة الهامة مثل «أغنية على الممر» و«زائر الفجر» و«الخوف» و«ظلال على الجانب الآخر» وغيرها، تراجعت أعمال هذه المجموعة الطموحة، بسبب عدم قدرتها على الاستمرار لمخالفتها لمتطلبات السوق التجارية، فذابت هذه الموجة في التيار العام للسينما المصرية، مثلما ذاب في السابق عدد من التجارب الفردية المتفوقة.

إن هذه المحاولة، إذن هي أولى المحاولات لخلق حركة سينمائية منظمة وواعية بأهداف ومبادىء محددة، بعيداً عن السينما التقليدية في مصر وباقي البلاد العربية ولا سيما في تجارب لبنان وسوريا.

ونظراً لارتباط الكثير من الفواصل الثقافية في حياتنا الثقافية العربية بالأحداث والسياسة والعسكرية، فلقد شرعت التجربة في انطلاقتها بعد هزيمة ٦٧ مباشرة، لتعيد النظر في الكثير من المعطيات السابقة، وبأمل جديد وصورة جديدة. ولكن ظلت المحاولات ضعيفة المستوى بشكل عام، تناولت موضوعاتها المختارة وبجرأة أشد ولكن بشكل ونمطية لا تكاد تختلف عما سبقها من انتاج.

بكل تأكيد لم يكن يوجد من ضمن مبادىء السينما البديلة، أي تنظير يستهدف مبدأ التأصيل والتأكيد على الهوية العربية بمعناها الاصطلاحي الفني الحديث. كذلك لم تكن من منطلقات جماعة السينما الجديدة ممارسة استلام الذات أو البحث عن أشغال جديدة مستوحاة منه أو متفاعلة معه وتلك مسألة عادية فمثل هذه القضايا أثارتها أقلام نقدية من خارج دائرة السينما المصرية وطبقتها كذلك وجوه متفردة تطير خارج السرب. لقد جاءت السينما البديلة كمحاولة للخروج من الاطار الجامد للسينما المصرية المليء بالميلودراما وقصص الغرام والغنائية والراقصة وغير ذلك من متطلبات السوق التجارية وبالتالي كان هدفها مزيد الغوص في الواقع المحلي ولكنه بعين نقدية جديدة، وربما كان تأثير التجارب العالمية في هذا الصدد واضحاً، فالعلاقة كبيرة بين طموحات جماعة السينما الجديدة، وباقي التجارب العالمية، مثل السينما الألمانية الجديدة، السينما الحرة في انجلترا ـ الموجة الجديدة في فرنسا وتجارب السينما في تشيكوسلوفاكيا والبرازيل، فضلاً عن تنظيرات النقاد العالميين.

غير أنه يمكن القول بأن المحلية ومعالجة القضايا الاجتماعية، وجدت منذ بداية السينما في مصر، بداية من شريط «الهزيمة» لكمال سليم وشريط «السوق السوداء»

لكامل تلمساني وأشرطة صلاح يوسف مثل «الوحش» «الفتوة» «شباب امرأة» - «القاهرة ٣٠» «بداية ونهاية» - «اللص والكلاب»، وكذلك أشرطة يوسف شاهين وبعض الأشرطة لمخرجين مثل حسين كمال وكمال الشيخ، وعاطف سالم وتوفيق صالح وغيرهم.

إن أهم ما يمكنه أن يسجل لهذه الأسماء، أنها مهدت الطريق أمام إنتاج واقعي، يعالج الواقع بمنظور اجتماعي نقدي ما زالت آثاره باقية إلى اليوم وبصورة أكثر وضوحاً.

وتعكس الرغبة في الخروج بالسينما العربية من إطارها الجامد الذي نشأت فيه لفترة طويلة من الزمن، تعكس أيضاً خروج السينما العربية من تقليد النموذج الهوليوودي الذي يسعى لتعزيز مفهوم الهوية الأمريكية عن طريق إفراز العديد من الأشرطة المتنوعة والمختلفة المستوى، والتي تخاطب جمهوراً عاماً، وفق خصائص محددة تتفق مع أفلام المشاهد ورغباته في السيطرة والجنس والمغامرة والبطولة الوهمية.

إن تخليص المشاهد العربي من الانتاج الهابط عموماً ظل من ضمن التطلعات التي يعيشها المبدع السينمائي العربي وينشدها من خلال بحثه عن سينما جديدة أو مغايرة. ولعل أوضح ظاهرة في هذا الخصوص هي عدم قدرة هذه الأشرطة العربية الطموحة على الوصول إلى الجمهور العادي. وهذه مسألة طبيعية، ذلك أن المشاهد العربي قد عاش لفترة طويلة محكوماً بمجموعة عوامل قوامها النموذج الهوليوودي بكافة مواصفاته التجارية، وبالتالي فهو يرفض أي نموذج مغاير، سواء أكان عربياً أو من أي انتاج كان لا يتفق وخصوصيات الشريط الهوليوودي.

ومن ناحية أخرى حاولت أصوات عربية من خارج السينما في مصر الخروج من الوضع الانتاجي الذي قدمته السينما في مصر، وذلك عن طريق استخدام أساليب وطرق وأشكال فنية تمثل اقتراباً إلى حد كبير من تقليد الانتاج الغربي، ومسألة التأثر بتلك المدارس والاتجاهات الغربية قضية عادية بحكم تطور الأساليب الفنية والتقنية ومن الأصوات من حاول المواءمة بين الواقع المحلي واستخدام أشكال فنية تتميز إلى حد ما بشيء من الاختلاف عن الانتاج السينمائي في مصر، ومن ذلك ما قدمه المخرج التونسي «الناصر حفير» في شريط «الهائمون» وكذا «السميعي» من المغرب في شريط «عنف الصمت» وهناك أيضاً محاولة «مرزاق علواش» من الجزائر في شريط «مغامرات بطل» ويحسن أن نضيف إليها شريط «ظل الأرض» للطيب الوحشي من تونس.

إن هؤلاء جميعاً قد قدموا أشرطة تسير في الاتجاه نفسه الذي يخدم فكرة التأصيل لفن السينما بالبحث في الموروث الشعبي والتراث العربي واستخدام أساليب جديدة في السرد والتكوين وتناول موضوعات مبنية على التركيب الحكائي وليس على التصاعد الدرامي الغربي.

إن هؤلاء جميعاً بأشرطتهم وظروف انتاجها لم يقدموا تنظيرات معينة مكتوبة ولم يطرحوا بيانات منظمة، بل خدموا هذا الاتجاه بشكل فردي، فهم يطرحون أسلوبهم الشخصي، وهؤلاء جميعاً وغيرهم ليس بإمكانهم إلا الاعتماد على الأسس العلمية في التصوير واختيار الزوايا ونوعية اللقطات وفنيات التركيب «المونتاج» وربما كان انتاجهم مميزاً لأنهم استفادوا كثيراً من الانجازات العلمية السينمائية والآلات والتقنيات الحديثة، ولأنهم على صلة وثيقة بالغرب والثقافة الغربية، مما أدى بهم إلى الاقتراب منها وبالتالي الابتعاد عنها، في محاولة للخروج من دائرتها بدرجة من درجات الوعي الثقافي والفني.

ولكن تلك التجارب المذكورة، مع غيرها التي يمكن التقاطها بين الحين والآخر، هل لنا الحق في ربطها بموضوع الهوية والالتزام؟ وهل هي وحدها أو ما يشابهها فقط هي السينما المطلوبة؟ وأين ذهبت إذن تجارب شاهين وصلاح يوسف ومحمد الأخضر حامينا وسهيل بن بركة وما موقعها من مسألة الهوية والالتزام؟ والواقع يقول بأن كافة المحاولات في هذا الصدد هي افتراضات يخمنها النقد، ويحاول أن يجعل لها تقنيناً معيناً قد لا تكون هذه الأعمال دالة عليه بصفة كافية. فصحيح كل الصحة أن قلوب المبدعين العرب تميل دائماً مع إضفاء فكرة التأصيل على كافة الانتاجات الثقافية، إلا أن الانتاج الفني أو الأدبي قد تسيطر عليه قوى أخرى من داخل العملية السينمائية نفسها.

والواقع يقول أيضاً بأن السينما، رغم أنها فنّ تتضح فيه علاقة الفرد بالجمهور الملتقي، وتتضح فيه علاقة العمل الاجتماعي بالموهبة الفردية، إلا أن الوضوح في هذا المجال غير كاف بالنسبة للسينما العربية بسبب التشويش الذي يسيطر على الدورة السينمائية من الفكرة إلى السوق. ولهذا نجد أن المحاولات الفردية، محاولات شبه يائسة، وما حدث لشريط «المومياء» لشادي عبد السلام خير دليل على ذلك.

والتجربة السينمائية العالمية تدل على أن وراء الجهود الخاصة ببعث سينما ذات هوية مميزة فنياً، وتستطيع أن تفرض وجودها عالمياً ـ أن وراء ذلك أفراداً منظرين وعلماء اجتماع وعلم نفس وفكر يعملون على رسم الأبعاد الجمالية لأي انتاج ثقافي، وخصوصاً إذا كان هذا الانتاج مركباً وليس فردياً بشكل مطلق. ولقد كان لايطاليا مثلاً غرامشي وكروتشه، وغيرهما ممن أرسوا دعائم الجماليات الفنية التي تميز بعض الانتاجات الفنية في إطارها العام، والذي لا يلغي الخصوصية الفردية، كذلك كان الأمر بالنسبة لأمريكا، عندما شرع علماء الاجتماع بدراسة الانتاج المستهدف تصديره، فكانت النتيجة جمع عدد من الخصوصيات العالمية وتشكيلها في خط موحد، عرفت به هوليوود، فأخذ من كل جنبيه خصوصية معينة، وجمعت خواصها في قالب احتوى على ميزات كثيرة وكانت له قابلية جماهيرية واسعة.

إن الخصوصية مهما كان نوعها فردية أو جمعية أو جماعية، قومية أو دينية مرتبطة بالتراث بشكل واضح، أو مبتكرة، لا يمكن مناقشتها سينمائياً إلا من خلال مفهوم «التقنية» فالسينما تقنية قبل أن تكون «ايديولوجياً». هي تقنية، وعبر هذه التقنية المتقدمة يمكن مناقشة قضايا الهوية والالتزام في السينما العربية، فتخلف صناعة الشريط، لا يصنع متفرجاً دائماً، ولا يصنع متفرجاً ايجابياً، بل يصنع متفرجاً يحمل بذرة النقمة التي تجعله شديد الاسراع باستبدال انتاجه المحلي وتغييره بالانتاج الذي يلبي له تطلعاته الفنية.

إن السينما هي تقنية قبل كل شيء، وهي تقنية متطورة كل يوم، وكل مرحلة من مراحل التطور تطرح آفاقاً جديدة وإمكانات هائلة، إبداعية وفنية وثقافية، ليست لها علاقة بالتنظير في موضوع الأصالة والمعاصرة، أو تحديد مفهوم الشريط القومي من خلال تناول الموضوعات القومية، بل لها علاقة بالمعرفة التقنية وتتبع تطورها، فليس يجدي «السينما العربية» كثيراً أن تستخدم أدوات بدائية عفى عليها الزمن، وتحاول في الوقت نفسه تعزيز موقفها القومي الأصيل بأشرطة من انتاج تلك الأدوات، فمهما كانت النتائج فهي بلا شك متخلفة لا يمكن تأسيس منطلقات ثابتة ودائمة عليها.

لا نريد أن نقول بأنه لا مكانة للعلم، وأن حضارة الصورة، عالمية المنزع والاتجاه وأنها غير ملونة سياسياً أو ثقافياً.

كذلك لا نريد القول بأن تراثنا العربي يقوم على اللغة فقط، وأن الصورة ليس لها وجود في ذهنية المواطن العربي، وذلك بناء على استقراء الموروث الأدبي والشعري على الأخص.

لا نقول ذلك ولكننا نقول بأن مسألة الهوية بالنسبة للسينما العربية لا تأتي من مجرد الرغبة، ولكن تأتي من واقع ظروف معينة لها علاقة أولاً بمعرفة الغد السينمائي معرفة دقيقة وتقنية وعلاقات اقتصادية وإنتاج وحركة تجارية ثقافية مزدهرة.

وثانياً، لا علاقة بالمعرفة الثقافية التي يتطلب توفرها وجود جيل من الباحثين والمنظرين القادرين على استخلاص الدلالات للجماليات العربية ثم غرس هذه الدلالات بكافة الوسائل الثقافية وتثبيتها محلياً وعالمياً مع إتاحة الفرصة الأهم للمبدعين السينمائيين أنفسهم للغوص في الموروث الثقافي العربي بكافة أشكاله وأنواعه وتحسين الواقع الاجتماعي المعاصر، والخروج بموجات فنية لها من الفعالية بحيث تستطيع أن تعبر عن طموحات المواطن العربي ومعالجة مشكلاته من جهة، وأن تصل إلى العالم فتمارس فيه تأثيراً ثقافياً فنياً وايديولوجياً.

وهكذا نجد أن السينما تعتمد في تواصلها مع الجمهور على مبدأ الجودة أولاً، ثم التراكم ثانياً، وكل من المبدأين يؤدي أحدهما إلى الآخر، ويستفيد كل منهما من قوة الآخر،

فكما أن الجودة لها شروطها المحددة، فكذا التراكم لا يعني الجودة بصفة مطلقة، بل يعني الصناعة السينمائية المتكاملة.

غير أن الطموحات التي تعبر عنها آمال السينمائيين العرب تواجه تحدياً واقعياً صعباً، يتمثل في الحالة الفنية والتقنية الضعيفة المستوى التي عليها السينما العربية، وكما اتضح ضعف مستوى الأشرطة العربية في تعاملها مع التراث العربي وبحثها عن الشكل الفني المناسب واللون القومي الذي يسبغ على الانتاج السينمائي عامة يتضح أيضاً ضعف مستوى الانتاج الذي يتناول موضوعات الالتزام والنضال في حدوده القطرية والقومية.

السينما العربية والالتزام القومي والديني

بدأت السينما العربية مسيرتها في الثلث الأول من هذا القرن، ولقد جاءت هذه السينما كجزء من سلسلة من الابتكارات الصناعية الثقافية التي عرفها العرب عن الغرب، وانتقلت إلى البلاد العربية بحكم العلاقة المتبادلة بين الدول والمجتمعات حضارياً، لا سيما وأن البلاد العربية قد ظلت لفترة طويلة فضاء استعمارياً للدول الأجنبية، تعرض فيه كافة أفنانيها وابتكاراتها.

إن النشأة بالنسبة للسينما العربية، كانت بعيدة تماماً عن جوهر الصراع، الصراع مع الآخر - المستمر - وكذلك الصراع الاجتماعي بين فئات المجتمع، داخل المجتمع العربي بصورته القطرية أو القومية، وبالتالي فهي سينما مهادنة، يقف وراءها، أصحاب رؤوس الأموال، الذين يسعون لتحقيق الأغراض التجارية القريبة، وهذه النقطة لها جوانبها السلبية المتمثلة في رداءة الأشرطة المنتجة، ولها جوانب ايجابية تمثلت في نشأة صناعة متكاملة تسمى صناعة السينما في وقت مبكر، مما يجعلنا نقول بأن تاريخ السينما العربية هو تاريخ السينما في مصر. ولقد كانت الحروب المتتالية التي خاضتها البلاد العربية في صراعها مع العدو الاسرائيلي سبباً يقف وراء توجه السينما نحو انتاج الشريط النضالي أو القومي أو الملتزم. وهذه كلها تسميات قلقة لشريط سينمائي يستفيد من الأحداث المصرية المتمثلة في المعارك العسكرية أو العمليات الفدائية، لغرض إثارة وجدان المشاهد قومياً.

نلاحظ هنا أننا أغفلنا الحديث عن الأشرطة القصيرة التي تم انتاجها من الدوائر الفلسطينية لكثرتها، ويمكن للمهتم مراجعة كتاب «فلسطين والعين السينمائية» للناقد حسان بوغنيمة، والمشاركة في صناعة الجانب المعنوي من الأحداث السياسية والعسكرية. فالأشرطة النضالية المنتجة عربياً لا تقوم على مفهوم معين للشريط النضالي، ولا تخاطب الرأي العام العالمي، بل تتوجه إلى الداخل، إلى المواطن العربي. وهذا القول قد لا ينسحب على التجربة الجزائرية في السينما، لأنها سارت وفق اتجاه مختلف ومميز، وهو انتاج أشرطة من قلب المعركة بواقعها التسجيلي الحي حيناً والواقع الروائي المتخيل حيناً آخر.

قلنا بأن الشريط النضالي الملتزم قومياً، قد برز في مصر أولاً وبدعم أفراد توفرت لهم السلطة السياسية والعسكرية، وكانت النتيجة انتاج أشرطة مرتبطة بالأحداث السياسية والعسكرية أو مستفيدة منها، فبعد حرب ٤٨ مباشرة أنتج شريط «فتاة من فلسطين» لمحمود ذوالفقار، ثم جاء الشريط «نادية» لفطين عبدالوهاب ٤٩ - وبعد ثورة يوليو ٥٢ أنتجت أشرطة مثل «الله معنا» لعلي بدرخان ٥٤ - الذي كان قد قدم قبل ذلك شريط «مصطفى كامل» ٥٢ - وبعد العدوان الثلاثي ٥٦، قدمت أشرطة مثل «أرض السلام» لكمال الشيخ ٥٧ - وشريط «وداع الفجر» حسن الامام ٥٦.

وبعد نكسة ٦٧ أنتجت أشرطة أخرى مختلفة، تحمل الكثير من النقد السياسي ومن ذلك شريط «العصفور» ليوسف شاهين وشريط «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال - وشريط «الخوف» لسعيد مرزوق، و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث، وشريط «أغنية على الممر» لعلي عبدالخالق، ولعل أهم شريط يمثل كافة المراحل السابقة شريط «بورسعيد» لعز الدين ذو الفقار الذي كتب ونقد بصورة جماعية، كما أن أفلام ما بعد النكسة، تستفيد من الصراع العربي الاسرائيلي وتجعله ديكوراً للقصص العاطفية الساذجة، ومن ذلك شريط «لا تطفىء الشمس» لصلاح بوسيف، وشريط «سمراء سيناء» لنيازي مصطفى،

وشريط «عمالقة البحار» للسيد بدير.

أما الأشرطة التي جاءت بعد حرب ٧٣، فلقد حملت الكثير من التهويل والمباشرة رغم أن المرحلة متأخرة جداً، وتتطلب إنتاج أشرطة عالية التقنية والقيمة الفنية، وعلى سبيل المثال، يمكن أن نذكر شريط «الوفاء العظيم» لحلمي رفلة وشريط «أبناء الصمت» لمحمد راضي، وشريط «الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام الدين مصطفى.

ولقد ساهمت دول عربية في مجال انتاج الشريط النضالي الملتزم، وفي الغالب بأشرطة محلية في موضوعاتها، ولكنها قومية في اتجاهها العام، لأن العدو الأجنبي الذي تواجهه البلاد العربية يعدّ عدواً واحداً، وهكذا جاءت أشرطة حرب التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي ضمن نفس خط الالتزام والقومية ولكن بمنظور مغاير يركز على التجربة الجزائرية المحلية وحدها.

إن تجربة الجزائر تجربة رائدة في مجال السينما، لأن أشرطتها ولدت من داخل المعركة، وبعناصر ملحقة بالمعركة. ويكفي أن نذكر أشرطة مثل «رع الأوراس - منطقة محرمة - الطريق - الأفيون والعصا - دورية نحو الشرق - معركة الجزائر» وغير ذلك من الأشرطة التي حققت نجاحات عالمية جيدة.

أما بالنسبة لسورية فلقد كان انتاجها قريباً من القضية الفلسطينية بحكم الظروف السياسية والجغرافية، وفعلاً تم تقديم أشرطة مثل «المخدوعون» لتوفيق صالح عن رواية بعنوان «رجال في الشمس» لغسان كنفاني. كذلك شريط «السكين» لخالد حمادة عن رواية لغسان كنفاني بعنوان «ما تبقى لكم» ويمكن أن نذكر أيضاً شريط «كفر قاسم» لبرهان علوية، وشريط «الأبطال يولدون مرتين» لصلاح ذهني، وشريط «اسلام مدينة» لمحمد ملص الذي يتعرض لتجربة صبي صغير في يوم اعلان الانفصال بين سورية ومصر، وهناك أشرطة أخرى مثل «الحدود» الذي يتعرض لقضية الحدود العربية بشكل ساخر وهزلي.

وبالنسبة للبنان، فلقد دخل الأفراد في سلسلة انتاج سينمائي يحاول أن يمس القضية الفلسطينية، ولكن الأمر لا يكاد يختلف كثيراً عن باقي الأشرطة التجارية، فبروز ظاهرة العمل الفدائي الفلسطيني، وانتشار العمليات الفدائية على الحدود وفي الأرض المحتلة، كل ذلك، صاحبه انتاج عدد من الأشرطة الخاصة بالعمل الفدائي لغرض كسب الجمهور وتحمسه وتعاطفه مع هذا النوع من الأشرطة. وهكذا أنتجت مجموعة من الأشرطة مثل «فداك يا فلسطين - الفلسطيني الثائر - ثلاث عمليات فدائية» وغيرها.

وبالنسبة للعراق، فهي الدولة العربية التي لها تجربة مفيدة في مجال انتاج الأشرطة الروائية التسجيلية، لأنها ساهمت بإنتاج أشرطة ذات موضوعات لا تتناسب مع واقعها الاجتماعي، بل أشرطة تدور أحداثها في دول عربية أخرى، ومن ذلك شريط «مطاوع وبهية» الذي تدور قصته حول الجوانب السلبية لزيارة السادات للقدس، كذلك شريط «القناص» الذي تدور أحداثه حول الحرب اللبنانية بالتركيز على نفسية قناص محترف. وهذه التجربة في تمويل الأشرطة ذات الموضوعات القومية، تكررت بالنسبة للجزائر عندما ساهمت في انتاج شريط «العصفور» ليوسف شاهين.

ولا يمكن أن ننسى ذكر أشرطة عراقية، تناولت موضوع الصراع مع القوى الأجنبية، ومن ذلك شريط «الظامئون» لمحمد نصري جميل، وكذلك «الأسوار والمسألة الكبرى» وشريط قاسم حول «بيوت في ذلك الزقاق» وجميعها أشرطة تصور الواقع السياسي والاجتماعي بمنظور قومي ملتزم.

ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أشرطة من دول عربية أخرى ساهمت بمقدار ضئيل في انتاج أشرطة قومية، من ذلك المغرب، التي قدمت شريط «بامو»، وتونس التي قدمت «في بلاد الطراراني وخلقة الأقرع وصراخ» وقد قدمت اليمن شريط «ثورة اليمن» وهو شريط يحسب للانتاج المصري.

وفي ليبيا تم انتاج شريط «تاقرفت» الذي يصور مرحلة من الصراع مع العدو الايطالي، خاضها الليبيون بتصور إسلامي يركز على مفهوم الجهاد والحرب مع العدو المحتل، وتم انتاج شريط آخر وهو «الشظية» الذي يتناول قضية الألغام المزروعة في الأراضي الليبية، من مخلفات الحرب العالمية.

وبشكل عام يمكن اعتبار كافة الأشرطة التي عبرت عن القضية القومية بمعناها الشامل وهو الصراع ضد المستعمر، أشرطة تدور في فلك الالتزام ولكن بحسن النية فقط، لأن الصورة التي ظهرت بها هذه الأشرطة صور مختلفة وضعيفة المستوى من الناحية الفنية والمضمونية والتقنية لا تصل إلى مستوى النضال وطموحه ولا تستطيع أن تعطي صورة جيدة عنه.

الشريط الديني ومفهوم النضال والالتزام

مثلما عبر الشريط النضالي عن مدى الالتزام بالقضايا القومية وقضايا النضال ضد الاحتلال الأجنبي، بما تمثله هذه من عوامل توحيد في هموم الوطن العربي، عبّر الشريط الإسلامي عن اهتمام السينما العربية بعوامل التوحد داخل الأمة العربية، وأهمها العامل القومي ثم العامل الديني رغم أن الانتاج السينمائي قليل ولا يكاد يذكر عند حصر الأشرطة التي تقوم على هذين العاملين وذلك مقارنة بالالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية وخصوصاً الواقعية منها داخل المجتمع العربي بشكله الفطري الحالي.

إننا بلا شك لا نجد فرقاً كبيراً بين الشريط الديني والشريط القومي لأن كلاً منهما يخدم الآخر، وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر شريط «الناصر صلاح الدين» الذي أنتجته «آسيا» وأخرجه يوسف شاهين.

إن هذا الشريط يخدم القضية العربية الإسلامية، بما يطرحه من مواجهة حربية ضد الاستعمار الأوربي المتمثل في الصليبيين كعدو ليس فقط للمسلمين بل للعرب عموماً.

إن الأشرطة الإسلامية كثيرة، ولقد قامت السينما المصرية بتقديم الكثير منها منذ بدايتها الأولى، ومن ذلك مثلاً أشرطة: ظهور الإسلام - و- انتصار الإسلام - بيت الله الحرام - هجرة الرسول - فجر الإسلام - بلال مؤذن الرسول - وصلاح الدين الأيوبي وغيرها.

وما ينطبق على الشريط النضالي، ينطبق أيضاً على هذا النوع من الأشرطة التي لا تقبل الحلول الوسط، فهذه الأشرطة ينبغي أن تكون ذات مستوى عال من الجودة أو لا تكون، ولعلنا إذ ذكرنا الكثير من تلك الأشرطة لا يكاد يبقى في الذاكرة إلا شريطان هما «الناصر صلاح الدين والرسالة».

والواقع أن هذه الأشرطة لها أهميتها الفنية والثقافية، فهي تحتوي على موضوعات فنية قد لا تتوفر لصناعات سينمائية في دول أخرى. كما أنها - الأشرطة التاريخية الإسلامية - تمس التاريخ العربي الذي يحتوي على الكثير من الجوانب الايجابية التي يمكن التركيز عليها، بالاهتمام بالجانب النقدي والتقدمي من التراث، رغم أن كافة القصص المختارة سينمائياً قد جاءت على النمط الغربي، أي بالتركيز على الشخصيات التاريخية وإبرازها بالشكل الدرامي المبالغ فيه، فضلاً عن استخدام الأسلوب العاطفي الذي يمس الوجدان الشعبي ويؤثر فيه بشكل سطحي فقط وليس عن طريق فهم التاريخ والتعمق فيه.

لقد قدمت السينما العربية العديد من الأشرطة الإسلامية، ولكنها تعتبر مقصرة، وما زال الطريق أمامها طويلاً لتنفيذ الكثير من القصص التاريخية التي تسمح لها بكل تأكيد بإبراز النواحي التشكيلية والفنية، وبالتالي تصدير هذه الخصوصيات إلى الخارج وزرعها في وعي الجمهور العالمي. والقول نفسه ينطبق على الشريط النضالي فالقضية الفلسطينية ما زالت تحتوي على الكثير من عوامل التجديد التي تمنح الشريط النضالي القدرة على تجاوز الرتابة والنمطية المكرورة التي استهلكها من كثرة الاعادة والتكرار.

الموروث التاريخي والسينما العربية

بالإضافة إلى الموضوعات الدينية والنضالية، قدمت السينما الكثير من الأشرطة المعتمدة على التراث العربي، كمثل أشرطة المغامرات وقصص الغرام والغناء وغيرها، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال شريط ألف ليلة وليلة وشريط علي بابا والأربعين حرامي وأشرطة عنتر وعبلة وأشرطة مثل قيس وليلى ودنانير وسلامة وغيرها.

كذلك توجد أشرطة كثيرة ذات طابع ريفي أو قروي، أنتجتها السينما العربية وكثيراً ما كانت هذه الأشرطة ذات حس شعبي يمكنه أن يكون عاملاً مشتركاً بين الكثير من البلاد العربية، نذكر على سبيل المثال قصة «أدهم

الشرقاوي» في مصر وكذلك «حسن ونعيمة» و«شيء من الخوف» وأيضاً «شفيقة ومتولي» كما أن أغلب قصص البادية أو القرية ذات محتوى واحد تقريباً في السينما العربية، وتحتاج موضوعات هذا النوع من السينما إلى الكثير والكثير حتى تكون أساساً للشريط العربي المميز. ويكفي القول بأن النظرة السطحية التي يعتمدها كتاب القصص والأفكار السينمائية في تعاملهم مع القرية ـ المدينة كثنائية جعلت معظم الشخصيات ريفية المحتوى والهدف تكفر بالمدينة كخطاب فكري وترغب فيها كواقع معاش. ولعل أهم ظاهرة يمكن أن تسجل على هذا النوع من الأشرطة هي أنها في الغالب تصاغ بصورة «بصرية» تعتمد على الوصف المظهري فقط بما تملكه من وسائل جذب، قادرة على التأثير على المشاهد وبشكل مباشر وخصوصاً المشاهد الأجنبي، الذي يرغب في معرفة الكثير من التفصيلات الاجتماعية الغريبة عنه أو غير المألوفة بالنسبة إليه، والمهم فعلاً في هذه النوعية من الأشرطة هو تركيزها على المضمون وأسلوب والعلاقات المعمقة في جوهر القصة والشخصيات، وصرف النظر عن الوصف الظاهري والتفصيلات الأنتروبولوجية والفلكلورية.

وهكذا يمكن لنا أن نرى مفهوم الالتزام بمعناه القومي العام متمثلاً في تلك المجموعة المذكورة من الأشرطة الحربية أو النضالية العربية والإسلامية وهي في الحقيقة لا يكاد يذكر لها قيمة من الناحية الكيفية والكمية وبالتالي لا تخدم فكرة النضال العربي والإسلامي خدمة اعلامية وثقافية جليلة، فكم من شريط عرض في الخارج من النوعية المذكورة.

وحتى في حالة العرض، فكم من شريط حق له أن ينال ترحيباً نقدياً وجماهيرياً؟ نقول ذلك في الوقت الذي تشهد فيه الساحة العالمية المزيد من الأشرطة المنتجة عالماً والتي تسعى لتشويه صورة المواطن العربي في كل مكان.

إن مفهوم الالتزام يبدأ إذن بالمقياس الفردي، فمقدار الالتزام المبدع تجاه مجتمعه وقضاياه يكون التزامه بقضايا أمته والشريط العربي الملتزم يظل محدوداً ومتواضعاً في تعرضه لقضايا المجتمع الداخلية، وبالتالي فهو ضعيف إذا ما تعرض للقضايا العربية الإسلامية عامة، بسبب قصور الناحية الفكرية لديه، وعدم استيعابه للأحداث استيعاباً كاملاً ولكن رغم ذلك، فهناك نوع من الأشرطة الدعائية الموجهة إلى الخارج والداخل، وهي تحتاج لمقدرات فنية كبيرة حتى تفرض نفسها عالمياً وهذا النوع لم تستطع السينما العربية بحالتها الراهنة تقديمه.

وإذا استثنينا تجربة مصطفى العقاد في انتاجه لشريطين هما «الرسالة» و«عمر المختار» لا تكاد تجد شريطاً عربياً على المستوى التاريخي، يستطيع أن يصمد أمام الانتاج العالمي، مع العلم بأن انتاج العقاد يدور في نفس النمط الأمريكي ويعتبر من الأشرطة المقلدة والمعتمدة كاملاً على طواقم أجنبية وبالتالي فالانتاج ليس به أي خصوصية عربية أو ملامح الهوية المميزة.

إننا نخلص إلى القول بأن السينما العربية أمامها طريق طويل للتمكن من الوصول إلى الأبعاد الجمالية والفلسفية المرجوة والتي تستطيع عن طريقها الوصول إلى خصوصيات الشريط العربي وهي خصوصيات تلتقي فيها الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية والفنية. وحتى لو تصورنا وجود المبدعين الذين لهم القدرة على تشكيل تلك الخصوصية سينمائياً، فالمشكلة تظل تقنية، ولا يضيف إليها البعد الفكري أو الفني إلا مقداراً ضئيلاً من الجودة. وهكذا يتشابك العالمي مع المحلي في صناعة السينما ومهما قيمنا تجربة السينما العربية ومن عدة أوجه مختلفة، فهي بعد لم تتمكن من فرض وجودها عالمياً، ولذلك عدة اعتبارات أهمها السوق الضيقة التي تتحكم في حركة الشريط العربي وتخلف أدواته التقنية، وضعف حريته وفنية الأفراد الذين يقفون وراءه، وربما لو تحققت هذه النقاط لما وجد مبرر لطرح اشكالية الالتزام وقضية الهوية، أو كان طرحها على الأقل سيكون من جانب آخر مختلف تماماً(*).

(*) بحث مقدم للملتقى العربي الأول للابداع الأدبي والفني في أكادير.

الابداع العربي في الموسيقى العالمية

توفيق الباشا

ان التحولات الحياتية التي تجابه الانسان العربي في عصرنا الحاضر ـ عصر فجر القرن الحادي والعشرين ـ تحتم علينا أن نحدد موقفنا تجاه موسيقانا العربية وكيفية جعلها من الموسيقى ذات اللغة العصرية والمميزة في آن، لتجسد طموح أجيالنا الحاضرة والمستقبلية. لذلك كان التركيز على هذا الموضوع:

الابداع العربي في الموسيقى العالمية

لقد خاض المؤلف الموسيقي العربي معركته مع هذه التحولات، وكان رائده أن ينطلق بموسيقاه التي يؤمن بما تتضمنه من جمال واصالة ـ لحن وايقاع وشكل ـ وهي التي كانت نتاجاً لحضارات إنسانية عبر تاريخها البعيد، فاكتسبت هذا الثراء الغني من تفاعلها مع محيطها فأخذت وأعطت، وتأثرت وأثرت من خلال مسيرتها الحضارية، وشاهدنا الاهتمام الكبير الذي أولاه إياها مفكرونا وفلاسفتنا منذ ما يقارب الثلاثة عشر قرناً. وهذا كتاب الموسيقى الكبير لأبي نصر محمد الفارابي والذي يقول في مقدمته لهذا الكتاب الدكتور محمود أحمد الحنفي: «والناظر في هذا الكتاب يلمح فيه أن الفارابي لم يكن فيلسوفاً عظيماً وعالماً فحسب، وخاصة في صناعة الموسيقى النظرية، بل إنه لا بد أن يكون من مزاولي هذه الصناعة بالفعل».

وهذا الشيخ الرئيس ابن سينا، وقد أفرد في موسوعته المسماة «كتاب الشفاء» قسماً مهماً للبحث في شأن الموسيقى كما في كتاب النجاة وكتاب «دانش نامه» الذي كتبه بالفارسية. وهناك كتب ورسائل في الموسيقى له أيضاً وأشهرها «المدخل إلى صناعة الموسيقى». وللفيلسوف الكندي ثماني رسائل تدور جميعها حول أصول التأليف والتركيب واللحون والايقاع، وأكثرها من محفوظات المتاحف في بعض العواصم الأوروبية، وقد نشر بعض منها. وكانت الافادة من تحليلها لا تقدر، ومن أشهرها رسالة في «اللحون والنغم» التي شرح فيها الابعاد الطنينية التي توصلنا إلى التآلف الصوتي الذي كان المنطلق لفن الهارموني في نهضة الموسيقى في الغرب، كما ليحيى بن المنجم رسالة في الموسيقى أتت خلاصة لما عايشه منها في أواخر القرن الثالث الهجري، والأرموي الذي اهتم بالعلم الموسيقي وقد ترك لنا بحثاً قيماً نشر مؤخراً بعد تحقيق وبحث وتحليل لما حواه.

مررت عبر هذه المراحل التاريخية لأبيِّن مدى اهتمام علمائنا وفلاسفتنا بالمسألة الموسيقية إلى جانب اهتماماتهم بعلم الفلك والرياضة والطب والتاريخ والهيئة والأخلاق، إلى غيرها من المواضيع الإنسانية جميعاً، فوضعوا الموسيقى

في المستوى العلمي، بعد أن اكتشفوا أهميتها في تكوين الإنسان في المجتمع الحضاري.

نتساءل عن نتيجة هذه الأبحاث وما فعلت في الفن الموسيقي اليوم وما تركته في وجدان العاملين فيه، إنها أعطته أبعاداً عقلانية وروحية جعلت منه علماً وصناعة يتشرف به من يتعاطاه. وعلى هذا الأساس انتشر وتعامل معه أساطين النغم في المشرق العربي حتى واصل امتداده إلى الديار الأندلسية حيث تأسست المعاهد الموسيقية، ولأول مرة في التاريخ على مستوى أكاديمي، وعبر من هذه الديار التي ازدهر فيها هذا الفن وأينع، إلى القارة الأوروبية حيث كان البذرة التي أنبتت العلوم والفنون الموسيقية العالمية التي نعيشها في عصرنا الحاضر.

إن المؤلف الموسيقي العربي الذي استيقظ بعد هجعة ثقيلة، وعى ذاته وأخذ يطلع على تراثه ويتعمق بدراسته له، ثم اتجه نحو مناهل العلم الموسيقي العالمي، فأدرك بأن عليه مسؤولية نبش حضارته الموسيقية ونفض الغبار عنها وانتشالها من الموقع المتردي الذي وصلت إليه إلى موقع تتمثل فيه شخصية الإنسان العربي المعاصر للتحولات الفكرية والثقافية والفنية في العالم.

وعندما نذكر التراث ـ وقد أتينا على ذكره مروراً ـ فيجب أن لا نقف منه موقف التهيب والمحافظة عليه كما هو وكما وصل إلينا عبر مداخلات وتنقلات المرددين والمصوتين ـ حيث لم ينل نصيبه من التدوين كما هو الحال بالتراث الأدبي ـ فنحن نشك في الكثير مما نقل عن طريق هؤلاء مع احترامنا لما حفظوه من هذا التراث. ونذكر هنا قول الامام الغزالي: «لا مطمع في الرجوع إلى التقليد بعد مفارقته». وهنا يأتي دور الفنان المتعمق في دراسته والمتفهم للمقاييس والمعايير المتفق عليها عالمياً، للتثبت من مضمونها. وقد وعى المؤلف الموسيقي العربي ما يجابهه من صعاب في هذا الشأن، فأخذ بوجهة نظر أهل العلم والمعرفة ـ وكان مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة في سنة ١٩٣٢ وقد ضم كبار علماء الموسيقى المعروفين في العالم من الشرق ومن الغرب. وقد نشر نتيجة أبحاثه ودراساته في كتاب كان خير مرجع لكل من أراد أن يطلع على أسرار موسيقاه العربية الغنية في تلون مقاماتها وتنوع إيقاعاتها وجمال تراكيبها الفنية.

وقد لاحظ المؤلف الموسيقي العربي بعد معرفته لموسيقاه ودراسته للموسيقى العالمية بأن عليه أن يسلك النهج الذي يوصله إلى النهوض بموسيقاه أن يضع كل مكتسباته العلمية والفنية بخدمتها لتنافس موسيقى العالم، والتي هي منه، إنْ في مضمونها الأصيل أو في أدائها بلغة العصر الذي تعيشه أو في تعبيرها عن أحاسيس الإنسان العربي المعاصر.

وها هو جيل من المؤلفين الموسيقيين المنتشرين في بعض الأقطار العربية، يعمل بجد ويتعامل مع موسيقاه بجد واحترام وقد أخذ على نفسه بأن يعمل على تطوير وتجديد لغتنا الموسيقية، منطلقة من جذورها بشرطين: أن نحافظ على عبقرية غناها المنفرد أولاً، وثانياً أن نتوصل إلى الأداة الفنية العملية التي تجعل منها لغة تعبر عن مشاعرنا وهمومنا بحرية وصدق وإخلاص. لتدخل إلى العالم ـ عالم الموسيقى من بابه الكبير، ولتأخذ مكانها اللائق الذي تستحقه.

لقد بدأ انتشار الابداع العربي في الموسيقى العالمية بواسطة الأوركسترات السمفونية العالمية ـ بعد انتشاره في موطنه في مناسبات موسمية، مهرجانات احتفالات عامة، أعمال إذاعية في مطلع الخمسينات حتى أواخر السبعينات وكانت أعمالاً تبشر بالخير وتهيىء للانطلاقة الموعودة ـ فمن لبنان نذكر المؤلفات السمفونية للدكتور وليد غلمية وقد عزفتها الأوركسترات السمفونية في أثينا. ـ (الحركة الثالثة من السمفونية رقم ٥).

ـ المؤلفات السمفونية لبشارة الخوري ـ حفيد الأخطل الصغير ـ وقد عزفتها أوركسترا كولون في فرنسا. (رقص للأوركسترا) ٢,٢٠.

ـ سمفونية السلام لتوفيق الباشا والتي عزفتها أوركسترا لياج الفيلهارمونية في شباط ـ فبراير ١٩٨٨ في لياج وبروكسيل وفرفيه في بلجيكا. (الحركة الأولى من السمفونية).

(وأرجو بأن لا يعتبر تقصيراً مني إذا لم آت على ذكر المؤلفين الموسيقيين الزملاء الذين يتعاملون مع الموسيقى العالمية وهم منتشرون في الأقطار العربية الشقيقة، وذلك لعدم معرفتي الصادقة بأعمالهم وليس تجاهلاً. وهذا أمر يجب أن نستدركه في المستقبل).

وهناك الابداع العربي في الموسيقى العالمية أداء وعزفاً، وقد اشتهر في لبنان عازفون على آلة البيانو منهم وليد عقل، عبدالرحمن الباشا، وليد حوراني وغيرهم. ومنهم على سبيل المثال من اشترك مع كبرى أوركسترات السمفونية في العالم «أوركسترا برلين السمفونية» وهو عازف البيانو عبد الرحمن الباشا كما اشترك مع غيرها من أوركسترات العواصم الأوروبية والأمريكية واليابان، وأدري بأن هناك، غيرهم من الأقطار العربية يقومون بعين الدور وأكرر اعتذاري لعدم معرفتي بهم مع علمي بوجودهم وعطائهم.

ويسعدنا جميعاً بأن نكون قد وصلنا بموسيقانا العربية العظيمة إلى منابر العالم، كما كنا نحلم بالماضي وقد استقبلت بما تستحقه من حسن استقبال من قبل جماهير المستمعين والنقاد على السواء. إضافة إلى ابداع شبابنا في تقديم روائع المؤلفين العالميين عزفاً وأداء، حائزين على التقدير الكبير والمستمر.

أرجو بأن تكون كلمتي هذه لافتة نظر واهتمام لهذا التجمع الثقافي الفكري العربي الكبير وايلاء هذه المسألة أهميتها من الحصانة والتشجيع، لأننا حتى الساعة لم ندر بأن هناك قطراً عربياً قد استضاف مؤلفاً موسيقياً أو عازفاً عربياً ليقدم فنه لجمهوره العربي، وهو المجهول منه حتماً. بينما تتبنى نشاطه الفني الجهات الفنية والمسارح المخصصة للعروض السمفونية في العالم.

إن هناك حرباً اعلامية ضد هؤلاء في مواقعهم، ولا لزوم بأن نذكر بمن يثيرها ضدهم ولماذا. إن أعداءنا يدركون بأن وصولنا إلى هذه المنابر العالمية هو اثبات على عكس ما يشيعونه عن تخلفنا الثقافي والحضاري.

وبالرغم من ذلك فما زال فنانونا مثابرين وصابرين ضد جميع الضغوط التي تواجههم المادية والمعنوية، لكن إلى متى نتركهم عرضة للاغراءات:

- إغراء الزيارات وغيرها التي تأباها عليهم قوميتهم وانتماؤهم لوطنهم العربي الكبير. فلنجد البديل عن هذه الاغراءات قبل فوات الفرص، وإلا خسرنا أعزّ ما تملك الأمم بعد أرضها - ثقافتها وفكرها الممثلين في إنسانها.

وهناك أمر ذو أهمية نتحمل مسؤوليته جميعاً، وهو نشر الوعي الموسيقي الجاد بين جماهير مستمعينا الذين هم تحت رحمة ما تقدمه لهم وسائل الاعلام - السمعي والمرئي - من البضاعة والمصنفات غير الفنية والتي تعرفونها. إن مهمتنا صعبة، ولكنها غير مستحيلة، هناك المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية العالمية المنتشرة في العالم العربي، فبواسطتها نستطيع أن نقوم - أفراداً وجماعات - بنشر الوعي الموسيقي الجاد، وباتصالات فردية وجماعية أيضاً مع الجهات المعنية والمسؤولة عن وسائل الاعلام - اذاعة وتلفزة - نتمنى عليها بأن تخصص بعض الوقت من برامجها الحافلة بكل شيء إلا الموسيقى الجادة، على أن تعرض هذه الموسيقى عرضاً فنياً مشوقاً ولائقاً وبشرح مقبول لما تقدمه من هذه الموسيقى الإنسانية للمستمع والمشاهد العربي. والذي علينا مسؤولية الحفاظ على أحاسيسه وتذوقه لكل فكر وفن جميل - على هذا الإنسان، وأين ما وجد، أن يدرك بأن هناك أشياء جميلة يجب أن يطلع عليها ويسمعها ويحبها ويتعلق بها، ليدرك بأن الحياة جميلة وتستحق بأن يحياها بحرية وكرامة(*).

(*) دراسة قدمت إلى الملتقى الأول للابداع العربي في أكادير (المغرب).